Stuttgart: Karl Göpel.

Carl Seydelmann.

Oliwer Cromwell
in: die Royalisten.

Carl Seydelmann.

Baron Scarabäus
in: die unterbrochene Whistpartbie.

Carl Seydelmann.

Karl XII
im: Carl XII. auf der Heimkehr.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Seydelmann.

Ein

Erinnerungsbuch

für seine Freunde.

Neue,
mit einem Portrait Seydelmann's und drei Rollen-Darstellungen vermehrte
Ausgabe der Schrift: Seydelmann und das deutsche Schauspiel

von

August Lewald.

Stuttgart.
Verlag von Karl Göpel.
1841.

Seydelmann,

in den Rollen:

I.

Oliver Cromwell,

in den Royalisten.

II.

Carl XII,

in Carl XII. auf der Heimkehr.

III.

Baron Scarabäus,

in der unterbrochenen Whistparthie.

Zeichnung

nach den in dem zweiten Hefte der „Gallerie dramatischer Künstler der Königl. Hofbühne zu Berlin“ erhaltenen Originalien von Hosemann.

Lithographie

aus der Kunst-Anstalt von W. Pobuda in Stuttgart durch F. Elias.

Colorirt

durch die Illuminir-Anstalt von P. C. Geißler in Nürnberg.

Der Verleger der oben genannten „Gallerie“ ꝛc., Herr Alexander Duncker in Berlin, hat mit dankenswerther Zuvorkommenheit die Copie dieser Blätter gestattet; es ist uns dagegen angenehme Pflicht, hiemit auf jene Gallerie aufmerksam zu machen. Das erste Heft derselben enthält das Portrait des Fräulein Charlotte von Hagn und drei Rollen-Darstellungen, Preis in schwarzen Abdrücken 1 Thlr. 25 Sgr., colorirt 2 Thlr. 7½ Sgr.: das zweite Heft mit Seydelmann's Portrait und den hier copirten drei Darstellungen in etwas größerem Maßstabe kostet: schwarz 1 Thlr. 20 Sgr., colorirt 2 Thlr.

Ein colorirtes Exemplar dieses zweiten Heftes der „Gallerie dramatischer Künstler“ wird bei Abnahme von mindestens 12 Exemplaren dieses Buches als Prämie zugesichert, worauf besonders die Kunstgenossen Seydelmann's aufmerksam gemacht werden, in deren Kreise sich überall leicht zwölf Abnehmer zusammenfinden dürften.

M o t t o.

„Er hatte kein Vorbild. Sein Genie erhob ihn in einem Augenblicke zu dieser Vollendung. Sein Talent ist sein Werk; nur sich selbst verdankt er seine Größe."

(Garrick über Le Kain.)

„S c h r ö d e r spricht niemals mit den Zuschauern; er schreit nicht, um verstanden zu werden, oder Empfindungen zu äußern, die nicht in der Seele sind, und declamirt nicht wie ein Herold, um ein tragischer Schauspieler zu seyn. Er spricht natürlich, die Worte passen zu seinen Gebehrden, und die Gebehrden zu den Worten. Er ist nie außer seiner Rolle; diese ist ganz in seine Seele verwandelt, wie sich die Speise in's Blut verwandelt. In gewissen Situationen wandelt er wie ein höheres Wesen einher; die ganze Rolle scheint ihn nichts zu kosten, wie die Worte, die er vom Dichter empfing; es ist Alles sein eigen, selbst das, was er von der Kunst erhielt, auch die Gedanken und Worte des Dichters. Schröder fühlt mächtig jede Situation, jede Stelle, jedes Wort: aber das ist ihm nicht genug; denn Gefühl ist die Gabe für jeden Jüngling von

gewissem Temperamente. Schröder kennt die hohe Kunst, sein Gefühl Tausenden mitzutheilen. Denn er hat jedes Wort, das er spricht, eben sowohl als seine Rolle und das ganze Stück tief durchgedacht, in allen Verhältnissen durchgedacht, in jedem Bezuge auf die Menschen, wie sie sind, durchgedacht. Schröder ist der Schauspieler, der Allen gefällt, weil er natürlich spielt; aber tausend erhabene Schönheiten fühlen nur die, die große Kenntnisse besitzen, die mit nachdenkendem, unverrücktem Blicke auf ihn hinsehen, ihn so sehen, wie man die Gemälde Raphael's sehen muß. Der viel gesehen, mit beobachtendem Blick gesehen, viel erfahren, viel gedacht hat, der fordert viel zur Vollkommenkeit; aber er kennt auch allen Werth derselben und wird von ihrem Anblicke begeistert. Möchten wir dem Zeitpunkte entgegensehen können, wo man wird gewöhnt seyn, das von jedem Schauspieler zu fordern, was wir an Schröder sahen, und wo Männer aufstünden, die so weit über ihn reichten, als weit jetzt diejenigen unter ihm stehen, die er in Rollen erster Größe übertroffen hat."

(Aus den „Rheinischen Beiträgen zur Gelehrsamkeit."
Mannheim 1780.)

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Vorwort.

Die jetzige Verfassung der meisten deutschen Theater läßt es nicht wohl zu, ein freimüthiges Wort ohne Rückhalt über sie auszusprechen, wenn man nicht Gefahr laufen will, gegen Interessen zu verstoßen, die in gewisser Hinsicht Achtung verdienen. Dabei kann aber nicht geläugnet werden, daß eben in dieser Verfassung der Grund zu suchen sey, daß die Schauspielkunst in neuerer Zeit, zum Vortheil ihrer accessorischen Künste, Musik und Tanz, so sehr beeinträchtigt wurde, daß uns ihr gänzlicher Verlust nicht mehr fern zu seyn scheint.

So sehr mir nun auch jene Rücksichten einleuchteten, so stark spornte mich doch die Liebe zur Sache an, Gedanken und Empfindungen, die ich schon lange über diesen

Gegenstand hegte, an eine Erscheinung zu knüpfen, die mich so lebendig ergriffen hatte, und damit offen vor das Publikum zu treten.

Es ist nicht übertrieben, wenn der Zustand des deutschen Schauspiels ein trostloser genannt wird. Wirft man zuerst einen Blick auf die Repertoire's unserer bedeutendsten Bühnen, so erschrickt man vor der Armuth an Eigenem und den zahllosen Uebersetzungen französischer Unbedeutenheiten. Sieht man auf die Darstellung, so findet man, daß sogar die Sänger viele unserer Schauspieler im Spiele überragen, wenn gleich das beste Spiel in der Oper doch nur die leichtere Hälfte jener Bedingungen zu erfüllen hat, die wir von dem Darsteller eines Schauspielcharakters erwarten dürfen. Ist es nicht damit fast schon so weit gekommen, wie in andern Ländern, z. B. in Italien, wo ältere deutsche und französische Stücke in schlechten Uebersetzungen die Theaterabende zusammensetzen, und wo das Schauspiel in Winkeltheatern der ungebildetsten Masse preis gegeben wird? Es ist wohl verzeihlich, wenn sich ein stolzer Unwille schon bei diesem Gedanken erhebt, und wenn man eifrig sich bemüht, für das Schauspiel, als eigentliches Nationaltheater, eine wärmere Fürsorge zu empfehlen.

Was ich hierüber in den nachfolgenden Blättern gesagt habe, ist so allgemein als möglich gehalten; weder Bühnenvorstände noch Künstler sollten dadurch persönlich angegriffen oder gekränkt werden. Alle — setze ich willig voraus — sind mit den gerügten Mängeln einverstanden, und Keiner darf es sich verhehlen, wie traurig es bei uns in dieser Angelegenheit beschaffen ist. Männer von besserer Einsicht aber werden wissen, daß die Gestaltung eines guten Schauspiels erst den eigentlichen Mittelpunkt alles dramatischen Wirkens bilde, und auch auf Oper und Ballet den vortheiihaftesten Einfluß übe.

Daher ist denn auch die Leitung dieses Theils der Bühnengeschäfte das bei weitem Schwierigste und erfordert die bedeutendsten Eigenschaften.

Bei der Oper gehört nur etwas Phantasie und Geschmack dazu, um Dekorationen und Kostüme zu wählen, um die Aufzüge, Tänze und Gruppen zu ordnen: oft ist aber auch nur nöthig, die „Mise en scène" der Pariser Theater, so gut es gehen will, in's Deutsche zu übertragen. Für die Besetzung der Parthien sorgt der Musikdirektor, und sind Tenor und Baß, Sopran und Alt gehörig da, so können wohl keine Zweifel obwalten. Der Chor, ein so

mächtiger Reiz der Oper, ist leicht organisirt, wenn man einen tüchtigen Chordirektor anstellt, und es auf einige hundert Gulden nicht eben ansehen darf. Waisenkinder, Chorknaben aus den katholischen Kirchen, junge Mädchen von armen Eltern — Alles bietet sich bereitwillig dar, um den Chor zu verstärken. So wird große Wirkung erzielt, ohne daß man nöthig hätte, einen Aufwand an bedeutenden Talenten zu machen. Ist die Maschine mit Kosten und Geduld einmal eingerichtet, so fördert sie ununterbrochen ihre Aufgabe zu Tage. Bei der Allgemeinheit des Geschmacks, der in der Theatermusik herrscht, ist es nicht schwer, ein Repertoire zu bilden. Meyerbeer oder Auber, Rossini oder Bellini, Marschner oder Gläser, Alles ist recht, Alles an der Zeit. Jeder Griff gelingt; Wahl oder Prüfung sind längst überflüssig befunden worden.

Ganz anders verhält es sich aber mit dem Schauspiel, wo die Massen nie selbstständig wirken, und von jedem Einzelnen Einsicht und Verständniß gefordert wird. Phantasie und Geschmack sind zwar auch hier unerläßlich, aber nur im Geleite anderer Gaben, die jene bei Weitem überragen müssen. Der Sinnenreiz tritt hier zurück und dem Geiste wird der erste Platz eingeräumt. Welcher vorbereitenden

Arbeiten bedarf es, bis ein Schauspiel auf die Scene gebracht werden kann; welcher gewissenhaften Sorgfalt bei der Besetzung der Rollen, um gegen den Dichter wie gegen das Publikum sich keine Ungerechtigkeit zu Schulden kommen zu lassen. Wie sehr müssen hier alle Rücksichten gegen einzelne Schauspieler bei Seite gesetzt werden, um nur die Rücksicht gegen die Kunst aufrecht zu erhalten. Und wie schwierig werden diese strengen Anforderungen in einem Bereiche, wo das rein Geistige, das Talent entscheidet, wo nicht ein hoher oder tiefer Ton der Kehle für eine Parthie befähigt, und niemals etwas Aeußerliches dazu befähigen sollte.

Darum fort mit Gunst oder Mißgunst, mit Mitleid, Erbarmen, oder Gleichgültigkeit, welche oft die Wahl bestimmten; fort mit einem unzulänglichen Personal, wo der Erste der Beste genügen muß, weil der Rechte fehlt. Wer seine Unfähigkeit im höhern Kreise erwiesen hat, der werde in die untern geschickt, und dem Talentlosen wage man nicht Aufgaben zu überantworten, welche Talent erfordern. Mit den kleinen Talenten sey es dem Direktor erlaubt, Luxus zu treiben; dies sey der einzige Luxus, von dem das Theater Nutzen ziehe, und der mehr werth ist, als Glanz und

Pracht, an allen Ecken und Enden verschwendet. Man übe diese kleinen Talente von verschiedenem Alter und Ansehen sorgfältig ein, nicht um sie einst zu großen Rollen verwenden zu können, sondern um sie in ihrer Sphäre vollkommen brauchbar zu machen und es dahin zu bringen, daß der Knappe, der Burgvogt, der Wirth, der Diener eben so natürlich und wahr sprechen und handeln, wie der Ritter oder Graf, ihr Herr. Man lasse an freien Abenden ganze Stücke, durch sie besetzt, vor den übrigen Mitgliedern vollständig aufführen, man sey streng gegen ihre Fehler und entlasse die unverbesserlichen ohne Nachsicht.

Die lächerlichen Benennungen: erster Held, edler Vater, erste Liebhaberin müssen aus den Kontrakten gestrichen werden. Die Erweiterung des Repertoire's wird es unmöglich machen, solche Klassifikationen in Ehren zu erhalten. Imogen, Portia, Gretchen, Ophelia und Johanna d'Arc, können zufällig in einer und derselben Künstlerin ihre Darstellerin gefunden haben; es wird aber immer besser seyn, sie von Verschiedenen geben zu lassen. Dasselbe wird mit den bis jetzt so genannten ersten Helden und Liebhabern der Fall seyn.

Ein Schauspielpersonal neu zu organisiren oder nach

schon vorhandenen Elementen zu ergänzen, ist das Schwierigste und Erheblichste bei der Sache.

So lange kann aber von einem guten Schauspiele nicht die Rede seyn, als man einem nur wenig brauchbaren Mitgliede, dem das Publikum wie die Kritik längst schon den Stab gebrochen, wichtige Rollen geben, eine große Besoldung zahlen und überdies Geschäfte anvertrauen will, welche Kenntnisse, Charakter, Bildung voraussetzen, blos um seiner kleinlichen Eitelkeit zu fröhnen, die ohne dies den Todesstoß erleiden würde.

Sollte sich ein solcher Fall bei irgend einem Theater einmal antreffen lassen, so würde er im höchsten Grade verwerflich erscheinen und durchaus nicht zu rechtfertigen seyn. Die Mitwirkung dieses Einzigen müßte die ernstlichsten Bestrebungen aller Uebrigen zu Schanden machen, und was vollends den Einfluß beträfe, den ein solches Mitglied auf die Geschäftsführung und die scenische Darstellung eines Ganzen ausübte, so wäre der Schaden unberechenbar, da gewöhnlich der Unzulänglichkeit und der Ohnmacht alle jene gehässigen Umtriebe und Intriguen sich beigesellen, die dem wahren Künstler wie der wahren Kunst stets fremd bleiben sollten. Die scenische Anordnung für ein Schauspiel auf

die rechte Art wirksam zu treffen, bedingt aber ganz besondere Gaben und Kenntnisse, dabei Offenheit, Geschicklichkeit, und strenge Gewissenhaftigkeit.

Alles dies hier umständlich zu erörtern, würde die Tendenz dieser Schrift verrücken. Ich will daher lieber gleich auf meinen Gegenstand übergehen, durch den sich am Besten zeigen lassen wird, wie selbst unter den jetzt noch überall bestehenden Einrichtungen und Verhältnissen Gutes, selbst Vortreffliches gewirkt werden könne; wobei jedoch nicht verborgen bleiben darf, daß ein redliches Wollen und Streben nach dem Bessern sich über alle Zweige der künstlerischen Leitung des hiesigen Theaters unverkennbar verbreitet.

Stuttgart. Im März 1835.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

So viele Schauspieler ich bis diesen Augenblick auch gesehen — und es waren berühmte darunter — ist mir noch keiner vorgekommen, der eine solche Summe von Erfordernissen für seine Kunst besessen hätte, als Seydelmann.

Seine wunderbare, leicht erregbare Phantasie zeigt ihm im ersten Augenblicke gleich ein so treffendes und eigenthümliches Bild des darzustellenden Menschen, daß er mit dem herrlichsten Maler in dieser Hinsicht wetteifern könnte; die Gabe zu gestalten besitzt er im vollkommensten Grade; sein Körper, alle seine Glieder, sind weiches Wachs, Thon, Stoff, woraus er seine Wesen bildet, bald so, bald so; seine Stimme, die Aussprache, Gesichtszüge und Geberden, sind seine Farben, Lokaltinten und Lasuren, wodurch er individualisirt

und Leben gibt. Denn seine Kunst ist nicht die schöne, aber starre Plastik, sondern er gibt selbst seinen edelsten Gebilden den Schein der Wirklichkeit, er malt seinen Marmor, um der Natur so nahe als möglich zu kommen, und das bedingt, nach meiner Meinung, das eigentliche Wesen der Schauspielkunst.

Seydelmann ist nie der Künstler auf dem Cothurn oder Soccus, sondern er ist immer der Character, der Mensch, das Individuum. Er ist so wahr wie die bessern französischen Schauspieler, und wer auch nur den unbedeutenden Ableger eines Pariser Boulevard-Theaters, der seit einigen Jahren in Berlin wuchert, zu kennen Gelegenheit hatte, wird schon von dieser Wahrheit in der Darstellung einen vortheilhaften Begriff haben. Seine Vielgestaltigkeit ist einer seiner bedeutendsten Vorzüge. Ich meine damit nicht ein „sich umgestalten", wie es die gewöhnlichen Schubladenstücke erfordern, obgleich auch dieses in Deutschland wohl zu den größten Seltenheiten gehören muß, weil sonst Alexan-

ders Virtuosität kein solches Aufsehen unter uns erregt haben würde. Seine Vielgestaltigkeit ist edler, tiefer, umfassender. Es ist nicht blos das Erfinden und Festhalten einer Maske, die den Bauer vom Junker, den alten Filz von dem jungen Lebemann unterscheiden soll, diese frische Manier, die wir an Henri Monnier bewundern, und die in Deutschland, sonderbar genug, nur bei zwei Schauspielerinnen so vollendet angetroffen wurde, bei der Renner und Lindner. Alle übrigen, die sich darin versuchten, sind mehr oder minder stümperhaft und appelliren an die Phantasie der Zuschauer.

Die höchste Täuschung verlange ich aber immer von der Schauspielkunst. Unsre Phantasie werde durch sie erregt, gesteigert, aber nie mit Bitten belästigt, der Unvollkommenheit nachzuhelfen.

Ein Meister, der Seydelmann in seiner Vielgestaltigkeit nahe gekommen ist, war Ludwig Devrient. Jedoch in seiner Jugend nur; seine spätere Zeit, deren sich die meisten Thea-

terfreunde unter uns erinnern, und die eben die Zeit seines größten Ruhmes war, konnte ihn einen solchen Platz in diesem Bereiche nicht mehr einnehmen lassen. Devrient beherrschte seine Persönlichkeit nicht mehr; der Krampf, die Gicht, der Tic, machten ihm die Gewalt über Nerv und Muskel streitig; er mußte, wie die peinigenden Dämonen in ihm wollten, und dies brachte oft das Fremdartige, Unheimliche, Schaurige, stets Ueberraschende in seiner Erscheinung hervor, jedoch nur selten im Einklange mit der Wahrheit und am häufigsten zu ihrer größten Einbuße. Alles Vorbereitende und Vermittelnde ging dabei verloren. Wer Devrients Genius in seiner Jugend frei walten sah, erzählt Wunderdinge von dieser proteischen Kraft, die ihm damals inwohnte: die den Koloß Franz Moor, die Fratze Pumpernickel, August Weiß in der „Macht der Verhältnisse“, und den Juden in „Dienstpflicht“, auf eine früher nie gekannte Weise zu sondern wußte, und den „Schauspieler wider Willen“ als Pröbchen des bewunderswer-

thesten Talents den Zuschauern zur Ergötzung hinwarf.

Nach dem, was ich in Hamburg selbst über Schröder's Darstellungsweise in Gesprächen mit Meyer und Reinhold gehört, was ich aus der nach ihm benannten, vor sieben bis acht Jahren an dem dortigen Theater noch bestehenden Schule abstrahiren konnte; Rollen, die ich von Jacobi sah, die Schröder ihm einstudirt hatte, und die Jener mit der kindlichsten Pietät in seiner guten Zeit noch bewahrte; der Hamlet von Werdy, wie dieser ihn vor zwanzig Jahren noch im Schröder'schen Geiste spielte; der Geist Schröder's endlich, der mir aus den alten Regiebüchern des Hamburger Theaters entgegenwehte, die ich Jahrelang in Händen hatte — Alles dies bestimmt mich zu der Meinung: daß Seydelmann mit Schröder die größte Aehnlichkeit haben dürfte; wenigstens daß seit Schröder kein so bedeutender Genius auf dem Theater gewaltet habe, als Seydelmann, dessen wir uns jetzt erfreuen.

Daher möchte ich Seydelmanns Ansicht von

seiner Kunst, und die Art sie auszuüben, mit einer längst entschwundenen, der „Vor-Iffländischen“ vergleichlich finden. Und auch dafür glaube ich einiges Recht aus eigener Erfahrung zu besitzen, wenn ich auch noch nicht so alt bin, um die Großmanns, Flecks und Brockmanns selbst gesehen zu haben. Ich habe hie und da alte, sinnige Schauspieler gefunden, denen ich mich gern anschloß. Sie theilten mir Manches mit aus ihrem frühern Leben, und waren wohl auch im Stande, mir diesen und jenen ehmals berühmten Künstler in Wort und Action bezeichnend zu schildern. So spielte mir Lange in Wien, obgleich selbst in einer ganz fertigen Manier befangen, Scenen nach Brockmann vor, voll reiner Natürlichkeit und Wärme; so wußte Cäsar Heigel seinen berühmten Vater, der zu der guten alten Zeit gehörte, in einigen Rollen ganz trefflich wiederzugeben; so kannte ich selbst noch den alten Koch, Anton Schwarz in Hamburg, Anna Boudet, und manche Andere, die fern von dem Einflusse der Göthe'schen Schule und der

Manieristen, die Iffland bildete, der ewigen Wahrheit allein treu geblieben waren, welche den ersten Meistern der Schauspielkunst bei ihren Anfängen vorleuchtete.

Oft verdankte ich diese Bereicherung meiner Erfahrung einer blosen Zufälligkeit, und wo ich sie gar nicht erwartet hätte.

Der alte Schrader in Hamburg war ein nur mittelmäßiger Schauspieler von sehr beschränkten Fähigkeiten, der aber noch von Alters her für die Wahrheit eine heilige Scheu hegte, und darum, wo es ihm seine Persönlichkeit erlaubte und sein Talent ausreichte, dann auch ein unvergleichliches Bild irgend eines alten Bedienten, Wucherers oder dergleichen darzustellen im Stande war. Einst gab man die Mündel, worin er den alten wahnsinnigen Oheim spielte, den die unbarmherzigen Verwandten so lange im Kerker gehalten haben. Ich sah der Scene aus der Coulisse zu, und war schon von der Kleidung und dem ganzen Aussehen des alten Mannes überrascht, wie ich ihn hereinschwanken sah, mehr

aber noch über seine ungewöhnliche Darstellung, da diese Rolle gänzlich außer seinem Kreise lag. Ergriffen von seinem herrlichen Spiele suche ich ihn, nach seinem Abgange, auf und theile ihm meinen Dank mit, ohne ihm meine Ueberraschung zu verbergen. „Ich spiele diese Rolle dem verstorbenen Großmann nach“ — erwiederte er mir — „und mich freut es, daß Sie das Besondere dieser Weise sogleich herausgefunden haben.“

Man hat in neuerer Zeit so oft darüber gespöttelt, daß immer von den gestorbenen Schauspielern gesprochen wird, wenn man das Tüchtige in der Kunst bezeichnen will, und daß die „alten Herrn“, welche „die Gestorbenen“ eben kannten, damals noch junge Augen und junge Herzen gehabt hätten, und nun unsre Götter des Tages oder der Abende mit Knurren und scheelen Blicken betrachteten, daß aber im Ganzen diese eben so gut und wohl noch besser wären als die damaligen.

Die Heroen der längst vorübergeschwundenen Periode lernte ich nur auf die oben be-

schriebene Weise kennen, aber ich begriff so= gleich ihre Vorzüglichkeit. Eine spätere, von der wir noch vegetirende Spuren auf unsern meisten Bühnen finden, hat nie meinen Bei= fall erregen können, und bei den Helden und Heldinnen der jüngsten Zeit werde ich wie je= der Andre, dessen Ohr, Auge und Herz noch empfänglich sind, mitunter wohl auch angezo= gen, wenn gleich dies nur selten der Fall ist.

Bei Seydelmann fand ich zuerst wieder eine vollkommene Befriedigung. Hier sah ich die Weisheit der Alten und das frische Leben der Jugend; hier fühlte ich wieder einmal, wie Wahrheit wirke, und durfte mich doch nicht erst mit den Angewöhnungen einer frü= hern Zeit befreunden. Seydelmann würde in= dessen gewiß nicht so schlagend überraschen, wenn er nicht zwischen den jetzt lebenden Ma= nieristen hervorragte, die Ifflands und Devrients Beispiel zu Schauspielern machte.

Wem es vergönnt war, den Schauspieler in seiner Werkstätte zu belauschen, wer es

weiß, welchen Weg das Gedicht zu machen hat „durch die lesenden Augen in den Kopf, dann in's Herz, und zurück in die Arme, die Beine, bis in die Fingerspitzen", der wird nach Lessing's paradoxem Ausspruch sagen müssen: Seydelmann wäre ohne Arme und Füße dennoch ein großer Schauspieler geworden! —

Wie bannt er sich manchmal fest, wie haftet er an der Stelle, der Diele, der Tischecke, der Stuhllehne! Wo hat er seine Augen, welchen unbedeutenden Punkt an der Decke fixirt er? Dabei die Ruhe seiner Arme, die Unbeweglichkeit der ganzen äußern Maschine; und wie wirkt er, wie reißt er mit sich fort? — Jüngere Schauspieler, die in der Bewegung und Rührigkeit das Feuer suchen, das sie den Zuschauern mittheilen wollen, mögen hier sich vom Gegentheil überzeugen. Aeltere haben zwar ihre eigene Erfahrung für sich. Sie könnte man mit den Homöopathen vergleichen, denn ihr Wahlspruch ist: Gleiches erzeugt Gleiches. Die ungemeine äußere Beweglichkeit, die sie zur Anschauung bringen, erregt dasselbe bei

den Zuschauern, ich meine das rohe Klatschen und Stampfen. Von einer andern Seite betrachtet sind aber die guten, alten Koulissenhelden keine Homöopathen, denn sie spenden ihre Mittel in enormen Dosen und vielfach gemischt und zusammengesetzt. —

Des Schauspielers Werkstätte sollte überall in der weiten Natur seyn: sie ist es jedoch nicht. Die alte Tradition, daß sie sich in's Leben gemischt haben, um ihre Originale daraus zu holen, wird längst schon belacht. Gehen sie viel in Kneipen und an öffentliche Orte, so geschieht es eher, dem Maler oder Karrikaturisten selbst ein Original zu liefern, als sich eines als eigenen Vorwurf zu suchen.

Des jetzigen Schauspielers Werkstätte ist irgend ein ruhiges ungestörtes Plätzchen zum Memoriren. Besitzt er das nicht in seiner Wohnung, so sucht er einen einsamen Spaziergang auf. Die Rolle wird durchgelesen und die Effectstellen streicht man an. Ist die Rolle stark, die Lunge des Schauspielers aber schwach, so sucht man sich mit ihr abzufinden,

so gut es gehen will. Man erwägt, was von den Effectstellen unumgänglich herausgehoben werden muß, und lernt dies zuerst. Mit dem Andern macht man nicht viel Umstände. Da es nur leise, ohne Aufwand von Kraft, mit „künstlerischer Ruhe" gesprochen wird, so kann man sich des Souffleurs sehr gut dabei bedienen, und darf es daher nur obenhin lernen. Hat man die Rolle so weit inne, so geht man weiter, d. h. man denkt sich bei den Effectstellen irgend etwas aus. Ein Kniefall, eine Umarmung, eine Wendung, als wollte man die Scene verlassen — das schreiben geschickte Dichter ohnehin vor, und dabei kann der übliche Applaus nicht ausbleiben. Wer wird aber damit zufrieden seyn? Irgend eine Stelle, eine Gruppe, eine Umarmung mit einem langsamen Hinabgleiten des Einen oder des Andern, verhaltene Thränen, ein Sturz, ein Hintreten bis an die Lampen, ein Abeilen und plötzliches Wiederkommen, kurz ein Nichts, das aber verblüffen könnte, wird wohl überlegt angebracht. Dann heißt es

wacker, brav, feurig, durchdacht im Parterre, und selbst die Bessern hört man sprechen von Routine und vom „Zuhauseseyn auf dem Theater.“

Dies ist das „Studium“ (étude) eines jeden Schauspielers, der ein Fach spielt, und selbst bei den kleinsten Theatern ein „denkender Künstler“ genannt wird. Die eigentlich „nicht denkenden“ werden fast gar nicht angetroffen, es sind Stümper, denen kein Director Gage zahlen möchte, denn selbst in der Oper wären sie nicht mehr zu gebrauchen. Es ist denkbar, daß solch' ein denkender Künstler bei irgend einer Bühne zu schlecht befunden würde; je nun, so steigt er eine Stufe niedriger, und auch hier noch zu schlecht, wieder eine, und immer tiefer, bis er das Städtchen, bis er den Marktflecken, den Saal, die Scheune, den Stall glücklich gefunden hat, wo er hinpaßt, und wo seine Zuhörerschaft noch unter seiner Kunst bleibt. Immer wird er seine Kenner finden, die ihm seinen Rang als „denkender Künstler“ zuerkennen; überall gibt es bei uns

Recensenten, die das drucken lassen; wir können uns in dieser Hinsicht wahrlich mit jeder andern Nation messen. —

Diese „denkenden Künstler“ bilden hienach die niedrigste Kaste der Priester in Thaliens Tempel.

Nach ihnen kommen die „schaffenden Künstler“; diese gehen einen Schritt weiter. Sie wollen sich bestreben, aus ihrer Rolle „mehr zu machen, als darin liegt.“ Sie zeichnen den Menschen, der ihrer Darstellung anvertraut ist, in ganzer Figur auf den Umschlag der Rolle, und beschreiben daneben in kleinen, leserlichen Characteren das Kostüm, das sie anziehen möchten. Das, was sie anziehen müssen, wird dann als Variant daneben geschrieben. Das Müssen vom Mögen wird nur durch den Zustand der vorhandenen Garderobestücke bedingt; ein anderer Zwang findet hier nicht Statt. Aber die „Schaffenden“ bleiben dabei nicht stehen. Sie durchweben die ganze Rolle mit Bemerkungen, die zum Theil ganz humoristisch gehalten sind und für die Dar-

stellung selbst wohl ohne Werth wären, wenn sie nicht dazu dienten, den Schauspieler, so oft er die Rolle ansieht, in eine heitere Stimmung zu versetzen, und ihn sowohl empfänglicher als hervorbringlicher aufzuregen. Die Rollen dieser „schaffenden“ Künstler können oft als eine erheiternde Lectüre empfohlen werden und als Beleg für den bekannten Ausspruch dienen: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst! —

Gehen wir einen Schritt weiter, so begegnen wir den Meistern, nach der allgemein eingeführten Theatersprache. Ein Meister ist nicht mehr jung und darf sich's bequem machen; so z. B. kann er's mit dem Lernen halten, wie er will. Da die Meister nur in großen Städten leben, oder bei Hoftheatern angestellt sind, so genießen sie einer gewissen Achtung in der Gesellschaft. Sie sind gewöhnlich dick und schmausen gern. Man hört sie selten über ihre Kunst sprechen, und wenn es geschieht, so dulden sie keinen Widerspruch. Gegen Recensenten, denen man dies Handwerk

nachweisen kann, benehmen sie sich herablassend; gegen vermeintliche Recensenten, die eine strenge Anonymität behaupten, sind sie unfreundlich; gegen Leute aus dem Publikum, die nur das Theater zur Unterhaltung besuchen, oder blos mündlich urtheilen, ohne darüber zu schreiben, werden sie bei kleinen Veranlassungen schon heftig. In ihren Wohn- oder Studierzimmern hängen Lithographien vieler bekannten und unbekannten Schauspielerinnen und Schauspieler, und auch irgend ein alter Lorbeerkranz findet sich vor, der ihnen einmal von den Händen neidischer Kollegen bei einem Gastspiel vor den Augen des Publikums aufgesetzt wurde.

Jetzt folgen die Genie's, eine Gattung von Schauspielern, die eigentlich Besseres leisten als die Meister, aber in viel geringerer Achtung bei der Welt stehen. Sie gehen in Allem zu weit; sie überhäufen ihre Darstellungen mit einer Menge minutiöser Züge, so daß sie am Ende das Ganze dabei aus den Augen verlieren und lauter Stückwerk bringen,

manchmal auch wohl eine Mosaik von trefflichen Einzelheiten darunter. Sie sind bei den Portraitirungen gemeinhin glücklich und unerschöpflich in Erfindungen neuer Nasen und Perücken. Sie achten ihren Körper, ihre geraden Glieder, ihre Gesundheit für gar nichts. Sie fallen über Treppen und Mauern, sie lassen sich prügeln, werfen, verwunden; sie sind nach einer großen Rolle mit Schweiß, Blut und Staub bedeckt, wie ein Held, der aus einer Schlacht kommt. — Schauspieler dieser Klasse, welche dem Trunk ergeben sind, werden nur „genial“ genannt; dies ist eine Unterart der Genie's. Haben sie das Unglück, ohne Engagement zu seyn, kleiden sie sich nicht reinlich, oder sind sie unverträglich und schroff, so werden sie mit dem Namen „verdorbene Genie's“ bezeichnet.

Es bleibt mir jetzt nur noch von einer einzigen Gattung gangbarer Schauspieler zu sprechen übrig, und dies sind die „Großen.“ Daß ein „großer Schauspieler“ nicht klein seyn darf, wird jeder Mensch von gesundem Verstande

wohl von selbst einsehen. Ist er dick, wie ein „Meister“, so gereicht es ihm nicht zum Nachtheil. Er muß schon in den Jahren vorgeschritten seyn. Seine Stimme muß stark tönen, ja er muß zu Zeiten brüllen können. Seine Geistesfähigkeiten können im Abnehmen begriffen seyn, man freut sich seiner doch, und gefällt sich darin, diese Gattung mit dem Ausdrucke „schöne, große Ruine“ zu bezeichnen. Eine ihm eigenthümliche Manier muß er besitzen, und sey sie selbst widernatürlich; diese Manier ist wie der Same der Bäume, den der Wind verträgt, und aus dem dann in weiter Ferne oft Bäumchen derselben Gattung wunderbar entstehen, die Niemand gepflanzt zu haben sich entsinnen kann. Die Manier wird durch Gastspiele in die Weite hingetragen, und man kann nicht in Abrede stellen, daß fürwahr sonst nichts als ein wohlthätiger, befruchtender Wind auch hier im Spiele sey. —

In diese fünf Hauptabtheilungen lassen sich fast alle jetzt in Deutschland lebenden

Schauspieler bringen. Die „denkenden Künstler“ sind überall zerstreut; die „Schaffenden“ und die „Meister“ findet man meistens bei den Hoftheatern, wo auch die „Großen“, jedoch bei weitem in kleinerer Anzahl zu treffen sind. Die „Genie's“ ziehen oft umher; die Genialen hingegen haben gute Anstellungen, und nur die verdorbenen Genie's führen ein elendes Leben.

Wenn ich nun aber auf meinen eigentlichen Gegenstand, auf Seydelmann zurückkomme, so kann ich ihn unmöglich einer Klassifikation einreihen. Er steht über ihr. Um dies weiter zu erörtern, muß ich ein neues Kapitel beginnen, und meine Leser bitten, mir in Seydelmanns Atelier zu folgen.

Es wäre lächerlich, wollte man von einem vielseitig gebildeten Schauspieler erwarten, daß er uns im Leben bald so, bald anders erschiene. Das hieße mit andern Worten, daß er immer Komödie spiele. „Es muß auch solche Käutze geben!“ und ich kenne deren wohl selbst. Auch

hat man viele Beispiele von wackern Männern des Theaters, die bei Bier und Tabak ordentlich und vernünftig seyn konnten, und nur an den Tagen, wo sie berufen waren, eine große Rolle darzustellen, am Morgen schon anfingen, sich in diesem Sinne zu geberden; man nennt dies „sich in den Charakter werfen."

Diese Leute sind selbst Charaktere für das Lustspiel; denn man kann sich wohl nichts Lustigeres denken, als solch' einen Wallenstein oder König Philipp, der mit Heldenschritten sein Kämmerchen durchmißt, und mit Grandezza die Gurken zum Rindfleisch zerschneidet und in den Mund stopft; der von seinem armen Weibe Unterthänigkeit und Etikette fordert, und dem das Kind mit dem Rotznäschen an solchen Tagen die Hand nicht küssen darf. Wollte Seydelmann, wenn er spielt, diese Maxime ausführen, so wäre es zum Wahnsinnigwerden für seine Umgebung. Zum Glück ist er weit davon entfernt. —

Ein Schauspieler, wenn er nach Allgemeinheit strebt, soll keine zu ausgezeichnete Persön-

lichkeit besitzen. Das überwiegend geistreiche Blitzen der Augen in Devrients markirtem Gesichte machte ihn unfähig zur Darstellung gemüthlicher, gutmüthiger, schlichter Bürgersleute; die Heroengestalt Eßlair's wirkte immer störend, wenn er feine Weltleute der jetzigen Zeit geben wollte; Iffland mit dem stark prononcirten Ministerpli war ein Held zum Lachen. Und so wird „zu klein, zu groß, zu dick, zu mager, zu markirt, zu unbedeutend“ immer hinderlich erscheinen. Wurm sah in allen Rollen wie ein verschmitzter Dümmling aus, Brünet war ewig derselbe niais, Schuster zeigte beständig seine trockne Einfalt, heute wie gestern; und alle diese entsprachen dem Bilde, das man sich von ihnen machte, vollkommen, wenn man ihnen in der Gesellschaft begegnete. Potier, Raimund, Vernet, Bouffé aber kann man sich gar nicht vorstellen, wenn man sie nur aus ihren Leistungen auf der Bühne kennt, und man erstaunt bei ihrer nähern Bekanntschaft. Je unbedeutender die Persönlichkeit an und für

sich, desto bildsamer wird sie unter den Händen des Künstlers. Dies widerlegt auch, denke ich, die Meinung von den „guten Theater-Gesichtern."

Seydelmann ist so glücklich, schon in seinem Aeußern von der Natur begünstigt zu seyn. Seine Körperlänge ist weder groß noch klein zu nennen; doch kann sie durch einige gut angewandte Hilfsmittel auf der Bühne mit leichter Mühe jene Größe erhalten, die für gewisse geschichtliche Charactere unerläßlich scheint. Der Blonde bleibt länger jung, als der Braune, mithin kann er, der Mann von vierzig Jahren, von einer vortheilhaften Toilette unterstützt, noch wie ein Jüngling aussehen. In seinem Gesichte ist nichts besonders hervorstechend; die Züge sind angenehm und überaus beweglich; das Auge blickt geistreich, obgleich es von heller Farbe ist; nur auf Momente kann es stechend oder schwärmend werden; im ruhigen Zustande aber rollt und blitzt es nicht, wie dies bei Devrient der Fall war. Die Wangen

sind fleischig, jedoch nicht fett; magere oder fette Wangen sind das unglücklichste für den Schauspieler. Beides nimmt sich von der Bühne nicht gut aus, und will man durch Schminken und andere Künste zu stark nachhelfen, so geht das Minenspiel darüber verloren. Aus diesem Uebelstande erwachsen die vielen verzerrten Fratzengesichter, die man auf manchem Theater zu sehen bekommt.

Der Körper Seydelmanns besitzt eine große Gewandtheit und Beweglichkeit; er dient ihm sklavisch, und sollte er ihm auch den größten Zwang auferlegen. Das Organ, dieses wichtigste Requisit des Schauspielers, die Naturgabe, die oft allein im Stande ist, ihm unsern Beifall zu erringen, ist bei Seydelmann ebenfalls unendlicher Modulationen, ja vollkommener Umgestaltungen fähig. Es gehört nicht zu den bestechenden, hinreißenden, wie sie der öffentliche Redner haben muß; der vielseitige Schauspieler kann weder ein stets donnerndes, klangvolles, noch ein zu tiefes oder hohes Organ gebrauchen. Seydelmanns Stimme

im natürlichen Zustande ist ein wohltönender, weicher Bariton, von bedeutendem Umfang nach den Gebieten des Tenors und des Basses hin. Er hat dieses Organ so sehr in seiner Gewalt, daß er ganze Rollen in der Tiefe mit ungeheurer Kraftanstrengung spricht, während er andre durchgehends in der Tenorlage gibt. Die Consequenz, mit welcher er hiebei zu Werke geht, ist zu bewundern.

Mit diesen physischen Mitteln verbindet er den scharfen Blick des Beobachters, eine schöpferische, poetische Phantasie, eine unübertreffliche nachahmende Kraft. Wird man mir nicht einräumen, daß schon dies hinreichen würde, einen bedeutenden Schauspieler werden zu lassen?

Aber nun habe ich noch eine Eigenschaft zu nennen, die, so untergeordnet sie neben den genannten auch erscheinen mag, doch zu den seltensten gehört, die bei guten Schauspielern angetroffen werden, wo, in Zerstreuungen aller Art, der Schein des Lebens oft für das Leben selbst genommen, und so

die Kraft zersplittert oder aufgelöst wird. — Wer wollte es in Abrede stellen, daß eine wahre, tiefe Leidenschaft den Künstler heben, begeistern könne, während die gewöhnlichen Intriguen und Liebeleien ihn vom Ernst abziehen, und nach und nach vernichten?

Und Seydelmann ist einer solchen Leidenschaft fähig, die tief wurzelt und den eigentlichsten Kern seines innersten Wesens ausmacht. Es ist die Leidenschaft für seine Kunst, die er hegt wie eine Geliebte, eine Leidenschaft, die sich in tausend Strahlenbrechungen verkündet und wahrhaft rührend und liebenswürdig erscheint.

Seht ihn nur einmal, den ersten, bewundertsten Schauspieler Deutschlands, wenn er Morgens da sitzt, mit Lineal, gut geschnittenen Federn, Bleistiften, feinem Papiere vor sich; man glaubt, es solle eine Zeichnung werden — aber nein! seine Rolle schreibt er ab, mit wunderschönen Characteren: eine Handschrift, in die sich ein Mädchen allein schon verlieben könnte, wenn sie ein Billetdoux von

ihr empfänge. Jede Rolle, auch die kleinste in dem unbedeutendsten Stücke, wird mit gleicher Sorgfalt abgeschrieben; Scenen mit kurzen Schlagreden, ganz — nicht, wie es üblich ist, nur mit den Stichwörtern. So abschreibend, kommt Seydelmann seinem Gedächtnisse zu Hilfe, und lernt leichter, wie er behauptet. In der That aber ist es eine Verehrung, die er seiner Kunst erweist, ein Opfer seinem Schönheitsgefühl, um nicht gestört zu werden durch die oft schlechten Handschriften der Abschreiber, durch schlechtes Papier, durch den Schmutz, der auf alten, gebrauchten Rollen haftet. Ueberdies sind alle seine Rollen mit einem Schatze der trefflichsten Bemerkungen über das Werk des Dichters, über seine eigene Auffassung, über die Weise seiner Darstellung bereichert. Daher wacht er mit ängstlicher Scheu darüber, daß kein Fremder seine gespielten Rollen zur Hand nehme, und diese reinen Ergießungen des Künstlerherzens lese. Sie sind nur für ihn geschrieben.

Ich übte die Felonie aus, ich gestehe es

hier offen, manchmal, wenn er am Flügel saß und phantasirte, zu seinem Rollen-Schranke zu schleichen und diese oder jene in die Hand zu nehmen. Bemerkte er es aber, so sprang er lächelnd auf und riß sie weg.

Ich glaube jedoch mein inniges Verhältniß zu Seydelmann zu entweihen, wenn ich hier etwas von jenen Bemerkungen mittheilen wollte, die ich auf so furtive Weise mir zu verschaffen gewußt, obgleich sie eher verdienten, gedruckt zu werden, als manche Aphorismen und Saalbadereien, die mit pomphaften Ankündigungen in die Welt gestoßen werden.

Es waren fast funfzehn Jahre vergangen, seitdem wir uns nicht gesehen hatten. In unserer Jugend lebten wir in Breslau nebeneinander. Seydelmann war ein angehender Schauspieler; ich der Herausgeber eines unbedeutenden Wochenblatts, das auch Theaterkritiken brachte. Obgleich ich damals noch sehr jung war, so hatte ich doch schon Manches gesehen, und die Vergleiche, die ich anstellen konnte,

schärften mein Urtheil. Ich hatte das Berliner Theater unter Iffland, die Elite des Polnischen Theaters unter Boguslawski kennen gelernt, ich hatte Talma, die Mars und alle Herrlichkeiten von Paris damals schon bewundert.

Das Breslauer Theater stand unter der Leitung Rhode's, der Professor an der Kriegsschule war, eines gelehrten, wunderlichen Mannes, der den Geschmack der Breslauer wohl kannte, und die Schauspieler gut zu behandeln wußte. Höhere Ansichten leiteten seine Führung nicht. Aber diese nicht bedeutend scheinenden Eigenschaften machten schon, daß er ein den dortigen Verhältnissen anpassendes Repertoire hatte, und daß ein Verein von gebildeten und anständigen Künstlern gern bei seiner Fahne blieb. Es war der „Magnetismus“ von Iffland, wo ich Seydelmann zum ersten Male sah; der bekannte Komiker Döbbelin spielte darin einen alten Soldaten als Gast, und das Haus war besucht. Mir fiel der junge Lieutenant auf, mit dem nüchternen,

doch nicht uneinnehmendem Gesichte, in der knappen weißen Uniform, aus deren zu kurzen Aermeln die dürren Arme sich hervorstreckten, wie die eines geizigen Wucherers, welcher Gold empfangen will. Die Haltung des jungen Menschen war unmenschlich gerade und steif, der Rücken fast nach hinten übergebogen; die Zunge schien etwas schwer zu seyn, die Aussprache litt an mannigfachen Mängeln. Dennoch ward mein Lieutenant warm im Verlauf der Scene, es war eine wohlthuende Wahrheit in Allem, was er sagte, und ich fragte nach seinem Namen. Mein Logennachbar, der mir ihn nannte, setzte hinzu: der junge Mensch sey erst vor Kurzem von einer Wandertruppe aus dem Gebirge in Breslau angekommen, und martre das Publikum mit seinen Liebhabern, zu denen ihm alles Geschick fehle. „Sind es die Liebhaber nicht, so sind es vielleicht andre Rollen, die er gut spielen wird“, erwiederte ich, und ich bilde mir wahrlich etwas darauf ein, daß ich schon damals durch das in Seydelmanns Spiele angezogen wurde, was

noch jetzt zu seinen Hauptvorzügen gezählt werden kann, und das keine Künstelei zu ersetzen, kein Klügeln zu erreichen vermag: die innere Wahrheit und die Wärme des Ausdrucks.

Der liebenswürdige Schall war zu jener Zeit in Breslau der Vereinigungspunkt für Alle, die als Literaten oder Künstler gelten mochten. Dort versammelten sich nicht nur die Mitglieder des Theaters, die Maler und Musiker, sondern auch Steffens und Raumer, und daneben Holtei, van der Velde und ich, und alle Jene noch, welche selbst entfernt nur auf Kunstkennerschaft überhaupt Anspruch machen, oder damit irgend eine Nebenrücksicht verbinden konnten. Es war ein recht heitres, angenehmes Treiben, das dort angetroffen wurde. Wir glüheten Alle für das Theater und unsere Kritik war, wenn sie die Künstler betraf, die gutmüthigste, willfährigste von der Welt. Manche Sommernacht wurde promenirend in Gesellschaft hingebracht, um „des Breiteren und Breitesten,“ wie Schall so gern that, über theatralische Gegenstände sich zu be-

sprechen; oder man blieb in seinem Zimmer bei Wein oder Caffee, bis zum hellen Morgen, um freundschaftliche Debatten, die Kunst betreffend, auszumachen. Eine solche Nacht war nach der ersten Aufführung der „Donna Diana,“ wo wir auf Anschütz warteten, der den Don Cäsar gespielt hatte, um ihm auf der Blücherbastei unsere vollen Herzen auszuschütten, bis die aufgehende Sonne uns zeigte, daß unser Freund noch einige unverkennbare Zeichen seiner prinzlichen Würde an sich hatte, und uns daran erinnerte, Kammer und Bett zu suchen.

Ich habe dergleichen künstlerisches Selbstvergessen später nie wieder angetroffen. Seydelmann hatte in dieser Vorstellung, die damals eine der glanzvollsten des Breslauer Theaters war, die kleine Rolle des Don Gaston gespielt. Die eigentlichen, rührenden oder schmachtenden Liebhaber waren nun nicht mehr seine Aufgabe, sondern mehr jugendliche Characterrollen, wozu denn auch Gecken, wie der genannte in der Donna Diana, dann und wann hinzukamen. Er gefiel hierin sehr, und wir Alle konnten nicht

umhin, ihm schmeichelhafte Aeußerungen zu machen, die — wie es schien — ihn ungemein erfreuten.

Einige Kritiken, die ich damals entwarf, erhielten Schall's Beifall, den wir allgemein für den kompetentesten Richter anerkannten. Wenn Seydelmann darin getadelt war, so pflegte er auf mein Zimmer zu kommen, nicht um seinen Kritiker herauszufordern oder zu beleidigen, wie das später wohl häufig in andern Fällen zu geschehen pflegte, sondern um sich mit ihm freundschaftlich zu berathen und zu überlegen, wie er die gerügten Fehler verbessern könne. Er war stets die Bescheidenheit selbst. Und ich war nur um ein weniges älter, und hatte nichts als etwas Erfahrung vor ihm voraus.

Das Stück, worin er jetzt einen seiner höchsten Triumphe feiert, verschaffte ihm zum ersten Male die allgemeinste Anerkennung. Dieses Stück heißt Clavigo; er spielte die Titelrolle. Sie lieferte von dem Talente, dessen stufenweise Entwicklung uns längst schon erfreut hatte, den glänzendsten Beweis. Es

war eine Liebenswürdigkeit über den schwanken-den Sünder ausgegossen, die unwiderstehlich ergriff; hier schien er zuerst eine Gewißheit von der Kraft zu erlangen, über die er herrschte; geahnet hatte er sie schon längst.

Laertes im Hamlet, der jüngere Philibert in einem Stücke von Picard, ein Monsieur Jean im „deutschen Manne“ von Kotzebue, mach-ten uns auf die Vielseitigkeit des jungen Men-schen aufmerksam. Er war jetzt schon zu den beliebtesten Schauspielern Breslau's zu zählen, der besonders in komischen Parthien Furore erregte. Aber auch phantastische Charactere gelangen ihm vorzüglich. Eine närrische Feerei, die man gab, „die Prinzessin Eselshaut“ be-titelt, verschaffte uns Gelegenheit, zuerst diese erfreuliche Entdeckung zu machen. Er stattete seinen Prinzen von Burgund, der nach einer gewissen Art von Törtchen eine unendliche Sehn-sucht empfindet, mit Tieck'schem Humore aus; es war eines jener heitern Bilder aus dem Zerbino, ein Nathanael von Malsinki aus dem Kater, oder dergleichen. Dieser zarte Hauch

wurde freilich von der Menge nicht begriffen, auf welche Schmelka drastischer wirkte; uns jedoch ergötzte Seydelmanns Poesie nicht minder.

Aber immer war er noch nicht in die Reihen der Ersten getreten; und sein Unmuth, wie sein Stolz hoben sich mehr und mehr empor. Anschütz, Stawinsky, um viele Jahre älter, und länger bei'm Theater wie er, hatten die ersten Rollen im Besitze; mehr als dies aber wirkte ein kleinlicher Neid auf seinen keimenden Ruhm, und die anmaßende Autorität eines gewissen Schauspielers Nagel, der Regisseur war, und die ersten Rollen jeder Art nur allein spielen wollte. Dieser dünkte sich groß und herrlich in seinem unbändigen Stolze, tyrannisirte alle jüngern Schauspieler, die er für gar nichts achtete, und unsern Seydelmann vor Allen, dem er jedes Talent absprach. Nagel konnte damals alle Rezensenten von Namen gewinnen; er hatte Wein und Freibillets zu vergeben, und wurde in den noch jungen Blättern von Hell und Gubitz als Stern erster Größe gepriesen. Ich, ein unbedeutender

junger Mensch, nahm Seydelmanns Parthie; das half ihm aber dazumal wenig. — Wie ihn dieser Nagel chicanirte! — Seydelmann weiß es wohl schwerlich noch, daß ihm Nagel in dem alten Stücke „der Westindier," wo er selbst als O'Flaherty glänzen wollte, eine der schäbigsten Uniformen des magern Breslauer Vorraths zutheilte, obgleich er den jugendlichen Liebhaber in jenem Stücke spielte, und daß er mir's mit verbissenem Grimm klagte und fast mit überströmenden Augen. Es war ein schöner Frühlingstag, er kam von der Probe, und wir standen vor dem Gasthofe zur „Stadt Berlin," wo er sein frugales Mittagbrod verzehren ging.

Manchmal freut mich mein gutes Gedächtniß kindisch. Ich kann mir unsere damalige Situation, es war im Jahre 1818, so lebhaft vorstellen, als wär' es heute. —

Nagel und viele solcher Theater-Herrlichkeiten vom Jahre 1818, wo sind sie hingekommen? Wo ihre Lobpreiser und wohlbestallten Kritiker? All das Volk ärgerte uns junge Leute damals

mehr, als dies in unsern Tagen, unter gleichen Bedingungen, der Fall seyn könnte. Wir waren viel zu bescheiden und dachten noch gar nicht daran, daß „nur die Lumpen bescheiden sind.“

Jetzt, wo ich wohl ein Wort über das Theater hören lassen darf, das von den Bessern, die sich für die Sache interessiren, gewiß nicht überhört wird, könnte ich manchen jener Käutze nennen und schildern, um ihm eine wohlverdiente Strafe zu bereiten. Sie sind aber insgesammt schon zu vergessen, und es wäre wahrlich Glück genug für sie, von einem Schriftsteller, der seine Leser hat, auch jetzt nur noch genannt zu werden.

Nagel ist todt und darum erwies ich ihm diese Ehre. —

Im Frühjahr 1819 sah ich Seydelmann wieder. Es war in Brünn, wo ich selbst Komödie zu spielen versuchte. Er ging nach Grätz zu einem neu errichteten Theater, das von zwei k. k. östreichischen Rittmeistern

commandirt wurde. Man stand auch mit mir in Unterhandlung. Ich sollte eine Art von Theatersekretariat übernehmen. Ich weiß nicht, mit welcher kavalleristischen Function man dies rangirt haben würde; denn es herrschte ein vollkommener Stall-Etat daselbst. Julius Schneller in Grätz hielt mich ab, darauf einzugehen.

Nach einem Jahre zog Seydelmann mit Frau und Kind wieder gen Norden, und traf mich noch in Brünn. Er hatte kein Engagement und ging auf gut Glück weiter nach Ollmütz, wo ein Mann Namens Bannholzer sein Wesen trieb, der unsern wandernden Künstler bei sich behielt.

Wer das Theater in Ollmütz nicht gesehen hat, weiß nicht was es heißt, in angenehmer Umgebung Komödie spielen. Eine breite, hohe Stiege führt zum Eingange des Tempels, über dem ein lebensgroßer Ochse in wohlgetroffenem Konterfei herablächelt. Unten ist nämlich das Schlachthaus, und das Blöcken und Brüllen des Viehs mischt sich in die rührendsten

Scenen, in den schmelzendsten Gesang, in den Jubel des Orchesters.

Es ist eine eigene Sitte, das Schlacht- und Komödienhaus so zu verschwistern, wie man es auch in Brünn findet. Würden blos Böcke geschlachtet werden, so ließe sich das mit dem Wesen der Tragödie, wie bekannt, vereinbaren. Aber unsere Theaterhelden lassen es sich nicht nehmen, die Böcke selbst zu opfern, indem sie sie schießen. —

Von Ollmütz zog Seydelmann nach Prag, nach Kassel, Darmstadt, Stuttgart; er spielte in Hamburg, Wien, Weimar, Frankfurt, Karlsruhe, sein Ruhm wuchs, ich hörte ihn den ersten Schauspieler Deutschlands nennen, und freute mich darauf, ihn wiederzusehen.

Mein Weg führte mich im Jahre 1832 durch Stuttgart, wo ich nur vierzehn Tage bleiben konnte.

Seydelmann spielte während dieser Zeit nur zwei Mal: den Tartüffe und Hähnchen im Fest der Handwerker. Das Letztere mochte ich nicht sehen, aber das Erstere zog mich an. Ich

kann jedoch hier kein unbefangenes Urtheil abgeben. Ich hatte den Tartüffe erst vor Kurzem in Paris gesehen; ich war damals zu französisch gesinnt in Sachen der Schauspielkunst, und dachte und sah an jenem Abende wie ein wirklicher Franzose die Dinge, die sich vor meinen Blicken zeigten. Ich hatte selbst für Seydelmanns deutsche Auffassung der Rolle nicht das rechte Auge; ich vermißte die Mars, ich war verstimmt. Hätte ich in jener Laune ein Urtheil über dieses französische Stück auf deutschem Boden, von größtentheils nur mittelmäßigen Kräften auf dem Hoftheater in Stuttgart dargestellt, fällen müssen, ich wäre grausam, ich wäre ungerecht gewesen.

Mir fehlte der Sinn für den Ernst, für die Tiefe Seydelmanns; ich sehnte mich nach dem hellerleuchteten Saale, den warmen Couloirs, wo auf und abgewandelt wird, dem freundlichen Foyer, wo man seine Freunde trifft. Mir fehlten alle Beigaben, die den Theaterbesuch mir sonst so angenehm machten; und ohne die rechte Stimmung kein Genuß. —

Ich verließ Stuttgart traurig, ohne meinen Freund gesehen zu haben. — Aber jetzt, nachdem ich wieder fast drei Jahre, mit nur kleinen Unterbrechungen, in Deutschland verlebte, und außer einigen Opern in Italien, meine Theaterlust mit deutscher Kost, wie sie nun eben unsere Schauspieler bereiten, zu stillen gezwungen war — jetzt kehrte ich nach Stuttgart zurück, heißhungriger als je, aber fast auf nichts reduzirt in meinen Erwartungen; ich zweifelte selbst an Seydelmann, ich hoffte nicht, daß ein wahrhaft großer Künstler noch unter uns leben könne.

Nachdem ich ihn nunmehr in einer Reihe der verschiedenartigsten Rollen gesehen, nachdem ich die heilige Flamme begriff, die dieser Mann nährt, ihn in seinem heimlichsten, stillsten Wirken belauscht, jetzt habe ich neue Hoffnung gefaßt; ich möchte Euch herbeirufen, Ihr Strebenden, die Ihr hier und da zerstreut, vergebens gegen Dummheit und Aberwitz ankämpft, ich möchte Euch um ihn versammeln, ehe Eure Kraft versiegt ist, ehe Euer Feuer erkaltete.

Ich kenne manchen Künstler in Deutschland, der es verdiente, sich Seydelmann anzuschließen, mit ihm zu streben, mit ihm das hohe Ziel zu erreichen.

Ich nenne ihn hier nicht, weil ich nicht daran denke, irgend Jemanden schmeicheln zu wollen. —

Als Seydelmann nach Stuttgart kam, war er schon derselbe große Schauspieler, den wir heute bewundern. Er war es wahrscheinlich schon früher. Es ist für einen solchen Genius ziemlich gleichgültig, wo er lebt, um seine Schwingen ganz zu entfalten. In Deutschland ist, selbst in unsern größten Städten, das öffentliche Leben Null; ich spreche hier davon aus einem höhern Gesichtspunkte. Oder wäre man wirklich der Meinung, daß der tägliche Besuch von Stehely, oder die Diners bei'm Sperl den ächten Künstler zu einem höhern Aufschwunge begeistern könnten? Daß hundertzüngiges Geschwätz über Kunst ihm nütze, und das Geschreibsel von tausend erwerbhungrigen

Gänsekielen? Die Zurückgezogenheit von solchen leeren Zerstreuungen und Anmaßungen wirkte im Gegentheile belebender auf wahrhaft große Ideen und ihre getreue Gestaltung und Verkörperung. Einen Blick in das bunte Treiben des lauten Marktes muß der Schauspieler geworfen, er muß mit einem Worte etwas gesehen haben; das genügt kann aber vollkommen. Seydelmanns Blick erforscht in dieser Hinsicht in einer Minute mehr, als Der andrer Menschen während sorgfältiger Beobachtung.

Man frage ihn einmal, woher er seinen unübertrefflichen Vatel habe, bey dessen Anblick man schwören sollte, er sey in Frankreich gewesen, und habe — wenn auch nicht vornehme Küchenbekanntschaften gemacht — doch mindestens Bouffé oder Vernet in treuen Abbildungen solcher Originale studirt. Keineswegs! Unser Freund erinnert sich, einmal in seiner Jugend den französischen Koch einer schlesischen Herrschaft gesehen zu haben, und nichts weiter! — Nach der Darstellung des Ossip wurde er schon oft von Russen gefragt,

ob er lange in ihrem Vaterlande gewesen sey. Allein Seydelmann schwebten bei der Ausarbeitung dieses Characters nur jene Russen vor, die er zur Zeit der Katzbach-Schlacht, auf dem Marsche zufällig kennen gelernt.

Diese entfernten, dämmernden Züge genügen ihm vollkommen; sein wunderbarer Geist hat etwas devinatorisches; er weiß zu ergänzen.

Und seine feinen Rollen, wo er den Weltmann darstellt, den Höfling, den Fat, den Roué. — O ihr armen Jünger, die ihr auf die Bilderjagd ausgeht, und mit leerer Waidtasche heimkehrt! Seydelmann hascht sein Original im Fluge; besorgt jedoch nichts, wenn er vor Euch steht, Ihr Originale auf hohen Posten in der Gesellschaft, er braucht Euch nicht, denn er portraitirt nie; er gibt hier stets nur die Gattung, nicht das Individuum. Er setzt sich Ideale zusammen von Dummheit, von Eitelkeit, von Bosheit, von Geschraubtheit; Ideale, die Ihr nie waret und nie seyn werdet! Den schlichten Dummkopf, der ihm im Leben aufstößt, kann er nie gebrauchen, er erhebt ihn

so durch seine Kunst, daß Ihr Euch selbst nicht wiedererkennt, und über Seydelmanns Talent lachen müßt, wenn Ihr im Theater seyd.

Und ein ächter Künstler sollte in Berlin oder Wien leben müssen, um seine Höhe mit Würde zu behaupten? Welchen Ersatz böten ihm wohl diese großen Städte für die Muße, die er ihrem Getreibe opfern müßte? Die Bessern und Höhern sind es dort nicht immer, die den Schauspieler in ihre Kreise ziehen; und die Clique zieht herab, statt zu erheben. Von dem, was die Mode erheischt, würde er dort wohl am Ersten Kenntniß erlangen; aber die Mode hat eben mit seiner wahren, warmen, treuen und fleißigen Kunst nichts zu schaffen. Man muß die Darstellung eines Menschen nicht wie einen Rock betrachten wollen, der bald so, bald anders geschnitten werden kann. Wir sind, Gott sey Dank, in Deutschland im Allgemeinen noch nicht so weit, die Mode als Göttin zu verehren. Erst hie und da soll ihr Dienst beginnen nnd auch auf die Kunst Ausdehnung erhalten. Das ist traurig! Denn

so etwas wird bei uns in der Nachahmung gewöhnlich karrikirt.

Wird der Künstler sich nun bemühen, solchen Anforderungen entgegenzuwirken, um seinem bessern Gefühle treu zu bleiben, so muß sich seine Kraft nothwendig zersplittern, er muß Kriegslasten tragen, statt sein Vermögen im Frieden zu gebrauchen, er wird sich erschöpfen in dem unerfreulichen, kleinen Kriege, in Debatten, die ihm fremd bleiben sollten, in Verdruß und Aerger, und am Ende — wenn auch langsam, sich verbluten. — Ist er schwach genug nachzugeben, so ist er schneller noch für die Kunst verloren, und wenn die Mode selbst ihn zu ihrem Großwürdenträger erheben wollte.

In Stuttgart lebt es sich freilich nur einsam und still hin, und der Beruf muß oft zugleich als einzige Unterhaltung gelten; aber ein kleiner Kreis stiller Freuden, und wenige Freunde, sind in diesen Verhältnissen vollkommen genügend.

Oder glaubt man vielleicht, daß die Kritik, wie sie gewöhnlich in den Zeitschriften gedruckt

erscheint, so Erhebliches in die Waagschale zu legen im Stande sey? Wir sind dieser Meinung keineswegs, und im Voraus überzeugt, daß sie von Vielen getheilt werde. O! über den Nutzen, den die Abendzeitung, der Gesellschafter, die Originalien, der Bäuerle und wie sie Alle heißen mögen, schon gestiftet haben! Oder ist es das wilde Geschrei der Menge, das den Künstler aufmerksamer macht, und ihn den rechten Weg nicht verfehlen läßt? Ist es der Herausruf, das Klatschen, das Besingen, das ihn auf seiner Höhe erhält? — Wäre das, so müßte Seydelmann nothwendig zurückgehen. — In Stuttgart haben wir in diesem Augenblicke gar keine gedruckte Kritik; was in auswärtigen Blättern von dieser Sorte erscheint, dient meistens nur zu einem gewissen Privatvergnügen, und wird sonach auch nur wenig beachtet. Das Publikum im Theater ist lebhaft und empfänglich; großen Lärm kann es freilich nicht machen, denn es ist nur klein; aber mit Recht kann man es ein gebildetes nennen. Das Herausrufen ist gänz-

lich untersagt, und obgleich Schwaben gesegnet an Lyrikern ist, so wählen sie doch stets andere Gegenstände zum Besingen, als solche, die ihnen das Theater böte.

Es kommt bei wichtigern Fragen im Gebiete der Kunst nie auf das Urtheil der rohen Menge an, und mit dieser ist das Urtheil der gewöhnlichen Theaterkritiker nur selten im Widerspruch. An einigen Orten, wie in Wien zum Beispiel, steht Jenes sogar noch höher, als dieses. Wer je Gelegenheit hatte, in der Wiener Gesellschaft Männer über das dortige Theater sprechen zu hören, und das damit vergleicht, was in der Theaterzeitung darüber gedruckt wird, kann nicht anders, als meinem obigen Ausspruch beipflichten. Es ist nicht zu begreifen, wie seit so vielen Jahren dieselben Leute sich dazu hergeben können, immer dasselbe niederzuschreiben und dann drucken zu lassen, und daß sie auch nicht ein einziges Mal ein innerer Schauer bei diesem nichtigen Geschäfte anwandelt. Wenn ich die Theaterzeitung zufällig zu Gesichte bekomme, so schrecke ich

unwillkührlich zusammen, wenn mir Weidmann, oder Adami, oder Dräxler und wie sie Alle heißen, vorüberhuschen, mit ihrem ewigen Refrain „Ehevorgestern, im k. k. Burgtheater, die silberne Hochzeit, oder der Herbsttag, der Bruderzwist, Armuth und Edelsinn, die Reise zur Stadt“, u. s. w. Ich kann den Nährvater dieser Herberge nicht begreifen, daß er es nicht einfacher macht, und seine alten Berichte von frühern, längst vergessenen Jahrgängen nachdruckt, über solche Burgtheater-Neuigkeiten. Die Namen der Schauspieler zu verändern, ist ja viel leichter; und was sonst von Koch galt, kann heute von Anschütz gelten; das Mehr oder Weniger wäre ohnehin vom Uebel. —

Und was nützen sie denn Alle, diese Besprecher, Korrespondenten, Notizler, und Recensenten? Welcher Umgestaltung erfreut sich das Theater durch ihren Fleiß? Bewahrheitet sich nicht selbst an den Bessern der alte Ausspruch:

Die Predigt hat gefalle,
Sie bleibe wie Alle! —

Hunger

Hunger thut weh, und wer sonst nichts kann, als das, möge sich damit sein kümmerliches Brod erwerben. Wem es endlich um solche Lectüre zu thun ist, mag auch lesen. Wir rechten mit Niemand darüber. Aber wiederholen kann man es nicht genug, daß dieses Hin- und Herschreiben und Schwatzen ein nichtsnutziges Getreibe ist, und daß die, die eine bessere Kraft in sich fühlen, zur Abstellung dieses Mißbrauchs beitragen sollen.

Bleiben wir nun bei Wien stehen, welcher Vorschub wird dort der Kunst geleistet mit diesem Durcheinander von Pedanterie, alltäglichen Floskeln und Unwissenheit? Das Theater an der Wien steckt fortwährend im Sumpfe, die Leopoldstadt stagnirt, die Oper lebt nur halb, das Burgtheater altert, und nur in der Josephsstadt regt sich's lebendig, wenn gleich höhere Kunstansichten in diesem Streben nicht bemerkbar sind. Und Alles wird doch so schön gedruckt beachtet, ja der ganze Hühnerstall im Einzelnsten genannt! Jedes Huhn ist verantwortlich für das Ey, das es dem

Bäuerle legt. Bäuerle ist der ächte père de famille, wie er leibt und lebt, und wie man ihn auf dem Boulevard — bonne-nouvelle — alle Morgen sehen kann. Man glaube aber ja nicht, daß das große Wien nicht Hähne hätte, die bessere Kritiken krähten, als jene Hühner der Theaterzeitung gackern. Aber man würde sie nach dem ersten Laut der Stimme berauben.

Wenn Seydelmann Abends durch die menschenleeren Gassen Stuttgarts zu einem Freunde schleicht, so vernimmt er Wahrheit unverhohlen, Lob und Tadel, wie es kommt, und dann geht er nach Hause, und sinnt darüber nach, und will er auch nicht die Rolle ändern, über die gesprochen wurde, so wirkt diese Kritik doch stets befruchtend auf seine ferneren Schöpfungen. Solcher Anregung im engern Kreise, die stets so wohlthätige Wirkungen auf Sinn und Gemüth äußert, entbehrt Seydelmann nicht. Sein Umgang ist gewählt, und alles Edlere, im eigentlichen Sinn des Worts, ist ihm hier zugewendet.

Auf das Theater überhaupt können große Städte mit ihrer bewegten Menge, mit ihren bedeutenden Hilfsmitteln, einen erfolgreichen Einfluß üben; auf den einzelnen Künstler — von Seydelmanns Individualität — nicht im Geringsten. Ob von ihm eine Reform des Theaters zu erwarten wäre, wenn er in den größern Wirkungskreis einer Hofbühne ersten Ranges versetzt würde? Wie jetzt die Sachen stehen, schwerlich! Er ist zu sehr sein stilles, inneres Künstlerleben zu führen gewöhnt, als daß es ihm möglich seyn sollte, sich in einen Strudel zu stürzen, der ihn im ersten Augenblicke wild erfassend, zu weit von dem Ziele fortriße, um es ihn vielleicht später, nach hartem Kampfe, erst finden zu lassen. Seydelmann's Wirkungskreis ist seine Rolle, und das Stück, worin sich diese Rolle zu bewegen hat; er trägt seinen Beruf im Herzen, den festen Blick hat er darauf gerichtet, und ich wünschte nicht, daß er sich dazu berufen fühlte, den Besen zur Hand zu nehmen, und den Stall zu reinigen. Auch

Halbgötter besitzen ihren Stolz, und Herkules selbst würde sich bedenken.

Die Entartung und Schmach, worin das deutsche Schauspiel in diesem Augenblicke liegt, empfindet Seydelmann so tief, daß sie ihm jede Lebensfreude vergällen. So wie er sich ihnen mit Titanenkraft entrissen, so wünschte er, wenn auch nicht gleich Begabte, doch Gleichgesinnte zu finden, um mit ihnen ein trockenes Plätzchen in dieser allgemeinen Sündfluth zu erobern.

„Ein Dorf, das Theater in einer Scheune genügte mir“ — sagte er mir oft — „ich würde eben so Komödie spielen, wie ich es jetzt thue.“

Ich bin fest überzeugt, daß Seydelmann leicht zu bewegen wäre, zum Vortheil der Kunst ein Wanderleben zu führen; nicht ein solches, wie Viele nach Art der italienischen Sänger in der letztern Zeit, d. h. um ohne festes Engagement, auf stehenden Bühnen einen Rollen-Kreis zu geben und Beifall und Geld mit fort-

zunehmen, sondern jenes Wanderleben der ersten theatralischen Zeiten, wie es die Patriarchen der Kunst — vor Gottsched — kannten, voll Entbehrungen und Wechsel, mit Permissionsgesuchen, Concessionen und Neckereien, mit einem Worte — als Director einer herumziehenden Truppe! — Er nur könnte verwirklichen, was Viele, die es gut mit der Kunst meinten, im frommen Eifer gewünscht haben; er dürfte dann nicht dem Eigensinn Eines Publikums sich opfern, nicht an der Gewohnheit eines und desselben Parterre's erlahmen, nicht am Ende — wenn die Einnahmen ausbleiben — zu schlechten Hilfsmitteln nothgedrungen greifen müssen — sondern er würde im ganzen Lande herumziehen, nur das Gute, das Beste bringend, überall Genuß und Freude verbreitend, immer neu, immer gleich schön seyn! — Die Mühseeligkeiten eines solchen Lebens würden ihm gering erscheinen gegen den Dornenpfad, den er bei der jetzigen Verfassung der Hofbühnen vor Augen sieht, wollte er es hier versuchen, ein gleiches Ziel ins Auge zu

fassen, um die ächte Kunst zu fördern. Und dabei hätte er dort eine viel größere Hoffnung, es zu erreichen, als hier. Unser Vaterland, ohne Centralisation, wäre für ein solches Vorhaben in der That sehr geeignet. Die kleinern und kleinsten deutschen Städtchen, mit der trocknen, spaßhaften Physiognomie, so steif und langweilig, bergen hinter ihren alten Mauern oft mehr wahre Bildung, als man glauben sollte. Seydelmann würde hier mit offenen Armen empfangen werden; sein Repertoire bedürfte nicht des ängstlichen Haschens nach Neuigkeiten; seine Künstler wären eingespielt; er brauchte nicht den Decorations- und Garderobebettel, die Choristen, den Musikdirector, das schlechte Sängervolk, womit sich die gewöhnlichen Directoren kleiner Theater bepacken müssen; er gäbe nur Schauspiel, aber ein edles, gewähltes, vollendetes Schauspiel. Die Städte mit stehenden Bühnen blieben ihm freilich im Anfange verschlossen; bald aber würde sich sein Ruf überall hin verbreiten. Hier hat ihn ein Durchreisender in einem Städtchen gesehen,

dort spielte er während des Marktes; hier an einem kleinen Hofe, dort in einer Universitätsstadt. Man würde den Wunsch auch in großen Städten laut werden lassen, die neue Erscheinung zu bewundern. Es ergingen Einladungen an ihn, wie man jetzt Ballettänzer-Gesellschaften, englische und französische Künstler kommen läßt. Während Seydelmanns Anwesenheit müßte das einheimische Schauspiel schweigen, und nach seiner Abreise müßte auch dieses eine andere Wendung nehmen, wenn es dieselben Zuschauer zufrieden stellen wollte. Dieser Umschwung brächte die heilsamsten Wirkungen auf die Masse hervor; das Schauspiel höbe sich, und der Stamm der herumziehenden Gesellschaft triebe frisch grünende Zweige, die in jedem Erdreiche fortkämen.

Die Schauspielkunst überlasse man nur einmal sich selbst, und nehme ihr den Mann ab, der ihr gebieten soll, und der sie nicht liebt, weil er sie nicht versteht, und keinen Begriff hat von dem Wesen der Dichter und der Künst-

ler — „Dieses zornige Geschlecht,“ wie sie unser herrliche Arnim nannte! —

Der Oper überlasset die weiten goldenen Säulenhallen, und den vornehmen Gebieter, und das Heer der Künstler mit fetten Pfründen; die deutschen Schauspieler werden deshalb nicht scheel sehen, sie werden sich freuen, davon loszukommen, und in der Liebe und dem Zujauchzen der Nation vollen Ersatz finden. Das Schauspiel braucht weder Leim noch Pappe, weder Leinwand noch Pinsel, weder Flaschenzüge, noch Stallmeister, weder Feuerwerk noch Tamtams; es kann seine ganze Einnahme unter die Darsteller und Dichter vertheilen. An wie vielen Orten mußte es nicht die Oper erhalten, durch den größern Zulauf, den sie hatte!

An eine nationelle Oper ist in diesem Augenblicke nicht zu denken; der Geschmack ist vielseitig, und was man in Deutschland entstehen sieht, hält mit Dem keinen Vergleich aus, was von Außen eingebracht wird. Die Oper, wie sie ist, kann nicht mehr als Zweig

der Schauspielkunst betrachtet werden. — Es ist eine Kunst für sich, eine glänzende herrliche Sache, der wir die Huldigungen nicht beneiden wollen, die ihr von allen Seiten zuströmen.

In Frankreich, d. h. in Paris, ist es Anders. Sie sind endlich dahingekommeu, daß sie auf ihre große Oper stolzer sind, als auf ihr Théâtre français. Sie sonnen sich in der Glorie dieses Nationalinstituts, sie sind für seine Erhaltung auf dieser Höhe eifrig besorgt, sie debattiren in ihrer Kammer über die Subvention, die es erhält, und man sollte nach diesem glauben, daß die Oper die Spitze der modernen Kunst in Frankreich bilde. Das ist aber nicht ganz so, wie es zu seyn scheint. Ist man dort so eifrig bemüht, die Oper zu halten und bestehen zu lassen, so denkt man auch zugleich daran, daß ein ganzes Heer von Menschen, in dem hungrigen Ameisenhaufen Paris, dabei seinen reichlichen Unterhalt finde, daß selbst die Journalisten Vortheile mancherlei Art von diesem Institute ziehen; man denkt an die lieblichen, reitzenden, gewinnenden

Bajaderen, an Genüsse, die von denen, welche die Kunst bietet, himmelweit abliegen; ja man geht so weit, wie einst in Darmstadt, den stärkern Fremdenzug in Betracht zu nehmen, und der Nationalstolz meint noch überdies, daß die große Oper in Paris andern Nationen zu imponiren im Stande sey. Man sieht, daß sich eine solche Ansicht von der Sache bei uns nie bilden kann. Und so müssen wir uns an das Schauspiel halten, wenn wir dabei an Nationalität denken wollen. Darum herbei, ihr jungen Künstler von Muth und Talent, werdet die Wiedergebärer einer schönern Zeit! Herbei, ihr jungen Dichter, „deren Brust von hundert Welten trächtig," und die ihr jetzt eure Werke, die ihr den Theaterkanzleien einreicht, verworfen seht, oder sie lieber in euer Pult verschließt, oder sie nicht einmal niederschreibt, und im Busen herumtragt, daß er euch zerspringen möchte!

Folgt meinem Rathe, er führt zum sichern Siege! Hier wird eurem Streben Belohnung

werden und Nacheiferung und Befriedigung! Auch in Deutschland, wie in Frankreich, wird hinfort der dramatische Dichter seine gesicherte Stellung in der Gesellschaft haben; er ist dazu berufen, den Ruhm und den Gewinn der Schauspieler zu theilen.

Seydelmann's Künstlerverein, ihn an der Spitze, wird überall, wo er erscheint, den Kunstfreunden Feste bereiten! — — — Schöner Traum! — Es ist so natürlich, schön zu träumen, da wir so lange schon unruhig geschlafen haben; sollten wir aber wirklich einmal erwachen, so wünschte ich überall Oper und Schauspiel getrennt, und zwar Jene in der Gestalt und Verfassung der alten Hoftheater, dieses aber für die Zwecke der Kunst organisirt, auf seinen eigenen Füßen stehend.

Verführe man in diesem Sinne, so würde die Königstadt und der Gendarmenmarkt in Berlin seine Theater haben können, ohne daß die Privilegien sich hunderfältig kreuzten und Prozesse oder Ungerechtigkeiten zu befürchten wären. Jene Possen und Schwänke aber, wie

sie nun einmal vornehmer und geringer Pöbel, der Traurige zur Erheiterung, der Heitere zur Erhaltung seiner Laune bedarf, würden auf die Volks-Sommer- oder Tages-Bühnen verwiesen, wo sie eigentlich allein hingehören.

Diese Sonderung verlangt unsere Zeit, unsere Fortschritte, mit denen wir uns so gern brüsten, unser Geschmack endlich, den wir auf der Höhe aller Zeiten vermeinen.

Städte, welche zwei Theater nicht erhalten können, mögen dann nur immerhin für die Oper sorgen, die einmal ein Hauptbedürfniß unserer Gesellschaft geworden ist und bleiben wird. Dem größern oder kleinern Kreise von Freunden der Schauspielkunst aber erscheine zu bestimmten Zeiten im Jahre das Seydelmann'sche Elitencorps, bis sich mehrere in dieser Art gebildet haben würden. Diese brächten die Kunst mit, die alte und doch „die ewig junge, ewig schöne“, und sie fände überall, wo sie sich zeigte, sicher den wärmsten Empfang, die liebreichste Pflege.

Aber warum scheut ihr so zurück vor dem

Gedanken? Die Jugend des Künstlers verschwärmt sich so leicht auf unstatthafte Weise. Hier wäre sie gut angewendet. Oder ist euch bange vor eurer Zukunft? Wie Wenige von Euch erhalten denn lebenslängliche Anstellungen? Hier wäre Euch einmal gestattet, für „Euer Haupt und Euer Leben zu fechten“; und es ist so schön, sich sein Glück selbst zu zimmern! Glaubt mir, Ihr brächtet es, auch aus dem materiellen Gesichtspunkte betrachtet, weiter als jetzt.

Und Seydelmann, der Vierzig zählt, würde gewiß Euer Loos theilen wollen und willig seine Sinecure im Alter opfern, der ewigen Kunst allein vertrauend, und dem edeln Sinne der Bessern im Volke. Wie ich ihn zu kennen glaube, bedürfte es nur ernster Anregung zu diesem Schritte.

Was Seydelmann in beschränktem Kreise wirkt, läßt ahnen, was er in einem weitern leisten würde. Ich meine damit nicht seine Verpflanzung auf eine größere Hofbühne;

da würde höchstens irgend ein junges Talent die Bahn eigenthümlicher Ausbildung verlassen, und es versuchen, ihm einige Rollen nachzuspielen, wenn ich dies gleich für sehr schwer erachte. Man hat früher gesagt, es sey ein Beweis von Schröders hoher Vortrefflichkeit und Wahrheit, daß er wohl Schüler gebildet, aber keine Nachahmer erzeugt habe, und ich möchte dasselbe auf Seydelmann anwenden. Nur die Manier kann nachgeahmt werden; was heißt denn am Ende, wie Seydelmann spielen? Wahr seyn und der Natur ihre geheimste Zeichen- und Geberdensprache ablauschen. —

Ich will Iffland nicht geradezu einen Manieristen nennen, aber es war viel von Manier in seinem Spiele. Er excellirte ja gerade in jenen Characteren der höhern Gesellschaft, die ohne Manier gar nicht vollendet zu denken sind. Er konnte vornehm, nie edel seyn, und darin liegt, wie ich glaube, seine ganze Kritik. Dies ahmten nun viele Schauspieler mit größerm oder geringerm Glücke

nach, und verpflanzten eine Zeitlang das sogenannte Iffländische Spiel auf alle Bühnen. Der Meister aber hatte noch andere Seiten, die nicht so leicht wiederzugeben waren, und dadurch erhielten wir jene unzähligen Karrikaturen, ein Heer von Manieren, oder vielmehr Unmanierlichkeiten, woran unsre Schauspieler zum Theil noch laboriren.

Noch ärger ging es mit Andern, die, lediglich durch ihre glänzenden Gaben, ihrer Manier den vollkommensten Sieg zu verschaffen wußten, die aber in ihren Nachahmern, welche jener Gaben entbehrten, zur Fratze wurden. Glücklicherweise ist die Nachahmungssucht in Bezug auf diese Meister schon jetzt fast gänzlich erloschen. Ich spreche hier von Eßlair und Devrient. Als ich vor dreizehn Jahren zum ersten Male nach München kam, war ich überrascht, bei jungen Leuten eine Art und Weise des Vortrags zu finden, wie auf keiner andern Bühne, deren ich doch schon eine ziemliche Anzahl kennen gelernt hatte. Es war die seltsamste Betonung von der Welt;

manchmal wurde jede Sylbe eines langen Satzes gleich schwer accentuirt, und dazu, wie nach dem Takte, mit der linken Faust auf die Brust geschlagen, und eben so gleichmäßig mit dem weit vorgebeugten Kopfe hin und her geschüttelt, während der übrige Körper nachläßig dastand, der rechte Arm herunterhing u. s. w. Gleich hinter Stellen, die so gegeben wurden, sprachen sie wieder ganze Sätze in halbem oder besser in gar keinem Tone. Und dies war

„Herklessen's Natur,
Eines Tyrannen Natur“,

wie Zettel uns belehrt. Ich sah und hörte Eßlair, und meine Verwunderung erreichte einen noch höhern Grad darüber, daß ein Held, wie dieser, sich so etwas hatte angewöhnen können, und daß es Affen gab, die dies gerade so nachmachten. Eben so widerwärtig war es, Devrient's krankhafte Individualität mit einer oft grellen Verzerrung in Rollen übersetzt zu sehen, in welcher sie selbst bei ihm, der doch noch am besten dazu paßte, nicht gut zu ertragen war.

Nehme ich nun den Fall an, Seydelmann würde nach Wien oder Berlin versetzt, wo ein Heer von Aspiranten und Hoftheater-Candidaten fortwährend auf die Gelegenheit wartet, sich durch irgend etwas bemerkbar zu machen, so bliebe es sicherlich nicht aus, daß sie ihm Dies oder Das abmerkten, um es nachzuahmen. Daß hievon aber die Kunst keinen Vortheil zieht, wird Jeder leicht einsehen.

In Stuttgart läßt sich Seydelmann herab, den Lehrer der sogenannten „dramatischen Schule“ zu machen, und wo er Talente vorfindet, da hat er denn auch schon gezeigt, daß er es verstehe, den Schülern den Weg der Natur vorzuzeichnen, wie einige Debüts uns hinlänglich bewiesen haben. Aber auch dies Schulmeisteramt ist es nicht, worin ich ihm den größern Wirkungskreis wünsche, um Ersprießliches für die Kunst daraus hervorgehen zu sehen. Es ist mit dieser ganzen Geschichte zwar recht ehrlich und gut gemeint gewesen; aber den besten Künstler mit solchem Dienst behelligen, zeugt nicht von der rechten Einsicht,

noch weniger von der rechten Achtung. Bildungsschulen für Schauspieler sind nothwendig, erfordern aber ganz eigene Berücksichtigungen, die hier nicht erörtert werden sollen. So viel nur gehört hieher, daß Seydelmann wohl die Oberaufsicht darüber führen, nie aber die Plackereien des Unterrichts selbst übernehmen durfte.

Seydelmanns bedeutendster Einfluß ist in seinem jetzigen Verhältnisse auf seine künstlerische Umgebung bemerkbar, und wenn ich mir diese größer und wichtiger denke, so ist der Wirkungskreis auch angegeben, von dem ich vorhin sprechen wollte.

Durch eben diesen Einfluß werden die Vorstellungen des Stuttgarter Hoftheaters manchmal zu einer Würde erhoben, die im höchsten Grade überraschend wirkt, wenn man sie zu den disponibeln Kräften hält. Das Stuttgarter Hoftheater zählt nämlich nur wenige Mitglieder, die eigentlich Schauspieler genannt werden können; die Sänger müssen nicht nur aushelfen, wo das Personal nicht zureicht,

sondern selbst den Choristen werden größere Parthien anvertraut. Man wird mir einwenden: „Wo ist dies nicht der Fall?“ Ich aber erwiedere: daß es überall geschieht, ist sicher weder gut noch wünschenswerth; und so häufig und ausgedehnt, wie hier, findet diese Anwendung bei großen Theatern nirgend Statt.

Ich weiß nicht, wie weit Seydelmann in der ganz speciellen Abrichtung der untergeordnetsten Subjecte geht, und setze willig voraus, daß die wenigen Schauspieler, die wir hier zählen, selbst ihre Rollen fertig auf die Probe bringen. Sein Ernst, sein Eifer, seine strenge Redlichkeit in der Ausübung seines Berufs — eine Eigenschaft, die viel zu wenig bei Schauspielern, wo sie sich findet, hervorgehoben wird — wirkt aber jedenfalls bei Allen bedeutend mit und spornt mindestens den Ehrgeiz der Andern, belebt Wetteifer, Stolz, edles Feuer; ja selbst Neid und Scheelsucht können hier Wunder zu Tage fördern. Was kümmern uns überhaupt die Beweggründe, wenn ihre Wirkungen uns entzücken?

Man wird nicht verlangen, daß ich hier loben und schmeicheln oder Namen nennen und Ausnahmen machen soll; ich habe jetzt nicht im Sinne, eine Kritik des hiesigen Theaters zu schreiben; bei dieser Schrift hatte ich ein anderes Ziel im Auge. Die Schauspieler mögen sich beruhigen. Ich will ihnen nicht übel; die Existenz der Meisten ist überdieß nicht zu gefährden, da sie fast alle auf Lebenszeit, oder doch so lange angestellt sind, bis der letzte Zahn im Munde lockert und das Brod nicht mehr beißen kann, für das der Kunstjünger doch früher so große Sorge getragen.

Was ihre Eitelkeit betrifft, je nun, die mögen sie zähmen, so gut sie andere Menschen zu zähmen haben; die Schauspieler genießen in dieser Hinsicht keine Bevorrechtung, und bilden sie sich's ein, so mögen sie sich damit begnügen, was ihnen von rücksichtsvollen Theater-Recensenten ohnedies gewidmet wird. Ich gebe hier keine Analyse des Spiels der Stuttgarter Hofschauspieler, was ich nie aus eigenem Antrieb thun werde. Aber der Fall könnte ein-

treten, daß es von mir verlangt würde, und daß ich nicht ausweichen dürfte; dann möchte ich es nach streng gefaßten Grundsätzen zwar, aber doch mit aller Schonung thun, welche die Mitglieder und ihre Verhältnisse verdienen, mit Achtung für die Kunst und das gebildete Publikum. So etwas soll zunächst blos unterhalten, manchmal vielleicht die Aufmerksamkeit steigern, sowohl der Darsteller wie der Zuschauer, und hin und wieder eine kleine Verbesserung auf sanftem Wege herbeiführen. Ohne diese Aussicht ist eine Theaterkritik leeres Gewäsche, und wenn sie mit Witzen und poetischen Blumen bis zum Ekel gepfropft, oder mit einem Schwall von weitläufig herbeigeschaffter Gelehrsamkeit bis zum Einschläfern übergossen wäre, wie Ersteres bei Bäuerle und Letzteres in einigen Berliner Kritiken angetroffen wird.

Es wäre ungeschickt, wollte man je über das Spezielle einer einzelnen Bühne ohne die oben angeführten Rücksichten schreiben, welche Künstler und Publikum von dem Kritiker zu

erwarten berechtigt sind, wenn er sich nicht selbst „hors de loi“ erklären will, und am Skandal, der aus so etwas entsteht, seine Freude findet.

Wenn ich aber hier bemüht bin, zu zeigen, wie das deutsche Theater in seiner überall eingerissenen Entartung und Entwürdigung noch einen solchen Sproß treiben konnte, wie Seydelmann; wenn ich schildere, wie er seine edle Natur zwingt, der bereits aufgegebenen Sache Theilnahme zu ertrotzen; wie er seine Tage und Nächte nur dieser Sache opfert; wenn ich den lauten Jubel, den sein Spiel an so vielen Orten schon erregte, so gern versteinern möchte, um in ihm seiner Kunst, der auch ich mit stets warmer Neigung zugethan bin, ein würdiges Denkmal zu errichten; und wenn ich für dies Alles nur Worte habe, kalte, durchdachte, hingeschriebene Worte, so kann man nicht verlangen, daß ich diese Armuth, die mein ganzer Reichthum ist, und die sein ganzer Lohn seyn soll, für so manches Theater hingebe, das wahrlich — wie

die Sachen noch gegenwärtig stehen — mich nicht in allzugroßes Entzücken gerathen läßt.

Es gibt kleine Bezirke, die ein mäßiges Talent wohl auszufüllen vermag; es gibt Richtungen, die einem Schauspieler mehr zusagen; es gibt Stücke, welche nicht in allen Beziehungen die höchsten Künstler-Eigenschaften bedingen; endlich solche, wo eine kleine Anzahl von Rollen nur unsre wirklich guten Talente beschäftigen läßt, und alles Störende daraus entfernt. Trifft es nun zusammen, daß allem diesem sich noch anreiht: wie Seydelmann bei der Ausführung seiner eigenen Aufgabe auch auf das Uebrige einen ungestörten Blick richten kann, oder daß sie ihn durch schon oft stattgefundene Wiederholungen in keine Besorgniß um den eigenen Erfolg oder in andere fremde Gemüthsstimmungen versetzt: dann ist anzunehmen, daß die Mitglieder Wunder wirken, daß man Einklang, Zusammenspiel, Charakter, Würde, Strenge, kurz nichts vermissen werde, was selbst höhern Ansprüchen genügen kann.

Selbst der subtilste Eigensinn der allzuverwöhnten Franzosen müßte in solchen Fällen befriedigt seyn; es war nichts Vollkommeneres zu wünschen, wenn man eine solche Aufführung von einem rein künstlerischen Standpunkte betrachtete. —

Wo wäre nun aber nach diesen Prämissen ein größerer Wirkungskreis für Seydelmann zu finden? Etwa bei jenen großen Bühnen, wo die Schauspieler die Sachen unter sich abmachen können, wie sie wollen, und der Regisseur mit den Händen in den Rocktaschen am Souffleurkasten steht, und nur darauf wartet, daß die Probe ende? — Dieser Regisseur geht frühstücken und bittet lachend die erste Liebhaberin, für ihn indeß die Aufsicht zu führen; ein Anderer ist zu dumm, und würde ausgelacht werden, wenn er den Mund nur aufthun wollte; — ein Dritter hat es mit den größten Mimen der Welt zu thun, und wird sich wohl hüten, ihre Grobheiten herauszufordern; — ein Vierter begnügt sich damit, streng und pünktlich im Anschreiben

der Proben und Strafen zu seyn, und hat wenigstens bei dem künstlerischen Posten die amtliche Seite herausgestellt, um sich einiges Ansehen zu verschaffen. Dies ist nicht aus dem Blauen gegriffen, sondern ich könnte vier der ersten Bühnen Deutschlands hier nennen, wo es so und nicht anders zugeht. Aber was sollte Seydelmann dort? Er würde weder als Regisseur, der nichts macht, noch als großer Mime, der Alles für sich machen kann, wie er will, ohne daß die Andern sich darnach kehren, an seinem Platze seyn. Er bleibe einstweilen nur immer hier, wo man seinen Werth erkannte, und wo er allerdings Gutes zu wirken vermag.

Bis es anders wird, mögen die alten guten Regisseure bleiben; und die ächten Künstler hie und dort, deren Klagen ich oft vernahm, mögen sich nur gedulden. Die Schauspielkunst kann nicht untergehen, wie vorwitzig Kluge prophezeihen wollten, wenn gleich die Theater noch tiefer sänken, als sie schon gesunken sind. Denn Theater und Schau-

spielkunst sind zu dieser Frist, trotz ihrer anscheinenden engen Verbindung, leider sehr gesondert. Und der wohlbestallte Dirigent mit allen seinen Beamten und allen mit Dekreten und Patenten versehenen Hofschauspielern, haben als solche keinen Einfluß auf die Kunst, die allein in die Domäne der Dichter, Mimen und Kritiker gehört, und zwar so, daß die Dichter die erste, die Kritiker aber die letzte Stufe an dem Throne der Unsterblichen einnehmen.

Die Rollen, die ich hier von Seydelmann sah, waren:

Perrin in „Donna Diana.“

Abdallah in „Raphaele“ von Raupach.

Kaiser Philipp, von Demselben.

Vatel im „Ehrgeiz in der Küche.“

Der Ehestifter, von Goldoni.

Carlos in „Clavigo.“

Alter Klingsberg.

Kaiser Friedrich und sein Sohn, von Raupach.

Kommerzienrath Hirsch im „Kammerdiener“ von Wolff.

Von Strauß, in einem Lustspiele: „Der Strauß.“

Marinelli.

Ranzau in der „Königin von sechszehn Jahren.“

Der Parasit, von Schiller.

Der Todtenwärter im „König Enzio“ von Raupach.

Kommerzienrath Herrmann in Bauernfelds „Bekenntnissen.“

Cromwell, von Raupach.

Shylock.

Graf Balken in der „Schachmaschine.“

Cardinal von Este in „Tasso's Tod“ von Raupach.

Ossip in „Isidor und Olga“ von Demselben.

Der alte Graf im „Puls.“

Der Bettler, von Raupach.

Nathan der Weise.

Till in den „Schleichhändlern“ von Raupach.

Mohr in „Fiesko.“

Danville in der „Schule der Alten."

Friedrich der Große in „König und Schauspieler."

Ein alter Leiermann im „Vatersegen."

Kommissionsrath Frosch im „Verschwiegenen wider Willen."

Mephistopheles.

Hieraus ergibt sich folgende statistische Uebersicht:

1) In dem Winterhalbjahre, October bis März, spielte Seydelmann überhaupt 33 Mal, ohne die Wiederholungen; drei Vorstellungen, worin er beschäftigt war, wohnte ich nicht bei. Es waren: die Braut von Messina, worin er den Diego spielte; der Alpenkönig, von Raimund; und Kaiser Friedrichs Tod, von Raupach, worin er die Titelrollen gab.

2) Unter diesen 33 Rollen hatte ihm 9 Mal Raupach die Aufgabe geliefert, 2 Mal Göthe, 2 Mal Lessing, 2 Mal Schiller, 1 Mal Shakspeare. Ein Mal mußte er in einem spanischen Mantel- und Degenstück

mitwirken, ein Mal in einer steifen italienischen Komödie von Goldoni, ein Mal diente ihm eine französische Bluette, ein Mal ein Vaudeville feiner Gattung als Vorwurf, ein Mal wieder ein Stück der Comédie française aus dem wirklichen Leben und doch in Versen. Kotzebue und Babo lieferten ihm in dieser Zeit allein Charactere des deutschen Conversationsstücks, Wolff und Bauernfeld ansprechende Chargen.

3) Während jener fünf Monate spielte er
in 12 Trauerspielen,
in 14 Dramen oder Lustspielen,
und in 7 Possen und dergleichen.

4) Er starb zwei Mal auf der Scene, als Abdallah und Kaiser Friedrich. Vier Mal erschien er jung, die übrigen Male alt oder als Greis.

5) Neue Rollen von ihm waren in dieser Zeit: der Ehestifter; Kaiser Friedrich; der Parasit; der Kommerzienrath Herrmann; der Cardinal von Este; der Mohr

in Fiesko; der alte Leiermann. Auf jede dieser Rollen war das Publikum Stuttgarts sehr gespannt; Alle erhielten den ungetheiltesten Beifall.

Perrin — Abdallah.

Es war zur Zeit, da die Naturforscher hier versammelt waren, als ich in's Theater ging, um Seydelmanns Perrin zu sehen. In meiner Loge befanden sich mehre jener Herren, die aus größern Städten herbeigereist waren, und bei ihrem alljährlich wechselnden Orte der Zusammenkunft wohl Gelegenheit hatten, fast alle deutsche Theater-Notabilitäten kennen zu lernen. Sie ergossen sich in einstimmiger Bewunderung über Seydelmanns Spiel, und wenn man auch diesen Pflanzen- und Mineralien-Kundigen nicht eben große dramaturgische Einsicht beizulegen geneigt wäre, so konnte man doch aus ihrem Urtheile abnehmen, daß Seydelmanns Wahrheit es war, die auch ihnen imponirte.

Perrin ist als ein armer junger Mensch an den Hof von Barcellona gekommen, wo er sich bald, durch eine Mischung von Verschmitztheit und Kriecherei, die in seinem Charakter vorherrscht, einen Wirkungskreis zu verschaffen wußte. Ich habe diese Rolle schon hie und da auf eine Weise geben sehen, die lächerlich genug war. Das verschrobene Urtheil einiger Recensenten, denen von spanischer Poesie und Grandezza noch ganz altmodische Begriffe im Kopfe steckten, hatte gute Schwachköpfe von Schauspielern vermocht, den Perrin mit der abgeschmackten ceremoniellen Würde eines deutschen Kleinstädters zu geben, wie denn überhaupt der Anstand einer Königin, und der Frau eines reichsstädtischen Bürgermeisters, einer Oberhofmeisterin und einer Ober-Fisch- und Floß-Meisterin, eines Fürsten und eines Schützenhauptmanns, auf dem deutschen Theater viel zu wenig gesondert wird.

Perrin ist eine ziemlich gemeine Natur; nicht nur seine Reden zeigen dies an, sondern die Rolle der Mittelsperson, die er über-

nimmt, sein verstecktes Verhältniß zu Florette, und sein Hohn gegen die gequälte philosophische Närrin, seine Gebieterin. Die Dankbarkeit könnte ihn Alles, was er jetzt unternimmt, für den Prinzen von Urghel thun lassen; aber er dürfte sich dabei etwas edler zeigen. Wie er jetzt einmal ist, sind Lebrun in Hamburg und Seydelmann seine glücklichsten Darsteller. Der Erstere thut eine kammerdienerliche Drolligkeit hinzu, die ihm zwar wohl ansteht, aber hier doch nicht ganz an ihrem Platze erscheint. Seydelmann verleiht der Rolle einen feinen Schliff, eine anmuthigere Beweglichkeit, die ihm aber auch in weit höherm Grade zu Gebote steht, als Lebrun. Dies um ein Weniges noch erhöht, und Perrin würde aus seinem Verhältniß gerückt seyn. Aber in dieser ruhigen Berechnung des Maaßes, in der festen Hand es zu füllen und nicht überzuschütten, liegt eben die ganze Weisheit.

Wenn Lebrun mehr mit gespreitzten Beinen dasteht, bemerkt man an Seydelmann

mehr

mehr gekreuzte; während Lebrun mit der ganzen Sohle den Boden betritt, berührt ihn Seydelmann nur mit den Zehen; er lehnt sich mit Leichtigkeit an Stuhllehnen, er hüpft, er scheint zu lauschen, er lächelt viel, er droht mit dem Finger, er winkt mit Fingern und Augen, er schüttelt listig den Kopf, er will sein Aeußeres so weich und liebenswürdig erscheinen lassen als möglich, weil er weiß, daß dies bei Hofe gefällt und Vertrauen erweckt. Lebrun ist pfiffig, drollig, und beachtet zu wenig den Hof, der ihn umgiebt; man kann nicht wohl anders denken, als daß die Prinzessin sich seines Vertrauens nur mit Widerwillen bedient, blos weil sie muß; während sie in Seydelmann einen treu ergebenen Diener ahnet, einen Freund, wenn es ihre Etikette zuließe, ihn dafür zu halten. —

Die nächste Rolle war Abdallah in dem Trauerspiele „Raphaele“ von Raupach. Ich glaube, der verstorbene Waiblinger hat diese Geschichte unter dem Namen „Ikelula“ erzählt;

der Kampf der Griechen, und das Interesse, das man für denselben nahm, bestimmten Raupach, sie auf das Theater zu bringen. Es gelang ihm jedoch nicht, seinem Trauerspiele auch nur den kleinsten Theil jenes Interesse's zuzuwenden.

Ein monotones Liebesgeschwätz, voll alltäglicher Schönheiten, unterbricht den einfachen Gang einer türkischen Familienscene, die eine gewaltsam blutige Endschaft erreicht. Es waltet eine türkische Gerechtigkeit statt einer poetischen in diesem Stücke. Es ist craß ohne Schönheit und blutig ohne Trauer; es hat sich nirgends Theilnahme dafür ausgesprochen. Wären die überlästigen Tiraden der Liebenden nicht darin, Seufzer, die von guter Lunge zeugen, so könnte man es mit einigen Stücken der neuern Gattung in Frankreich vergleichen.

Der Kaufmann Abdallah ist ein praktischer Mensch im Sinne des Morgenlandes, im Ganzen aber ein dummer Teufel; je unglücklicher er wird, desto dummer und blutdürstiger wird er. Morrier's treffliche Schilderun-

gen leuchten uns bei diesem Bilde vor; Morrier, der uns den Orient von seiner wärmsten, lebendigsten Seite aufgeschlossen hat; der uns das Leben auf den Märkten wie in den Harems, am Hofe wie in den Bürgerhäusern in frischen Farben vorführt. Ich zweifle, ob Seydelmann diesen Schriftsteller kennt; er sollte es nicht versäumen, ihn kennen zu lernen.

Der west-östliche Divan und Schirin, Rückert und Hammer sind dem Schauspieler nicht wichtig in diesem Grade. Seydelmann war anfänglich rasch; er bewegte sich fast europäisch. Er wollte damit augenscheinlich die schleppende Exposition beleben. Die äußere Bezeichnung war im Uebrigen sehr gelungen; Sprache und Organ merkwürdig gehoben und stark. Als die Handlung sich steigerte, und Abdallah, ohne sein Zuthun, eine tragische Bedeutung erhalten soll, verlieh Seydelmann seinem Spiele eine hier ungeahnte und darum doppelt überraschende Größe. Er verschmähte jedoch die gewöhnlichen Behelfe der Schauspie-

ler in solchen Fällen. Sein Schmerz kam von innen; wir sahen die Wirkungen desselben, Seydelmann ersparte uns aber die Maschinerie, wodurch er sie hervorzauberte. Wie widerwärtig sind nicht schon längst allen gebildeten Zuschauern die kurzen Athemstöße, das Schnauben, Niederstürzen, das Anlauf nehmen, auf den Knieen rutschen, und Haare zerraufen, kurz alle jene Manöuvres, womit der Affe droben den Janhagel kirrt.

Ein dumpfer Ton aus tiefster Brust wirkt mehr, als alles hier Genannte, der Ton muß aber gleichsam das Resultat desselben seyn; denn der höhere Künstler erspart uns die Ansicht der Folter, um uns den zerrissenen, zerstörten Menschen zu zeigen. Jene ist widrig, dieser erschütternd; der Todschlag entsetzt, die Leiche rührt. —

Eben so trug Seydelmanns Wahnsinn keine Spuren von gewöhnlichem Theaterspiel. Ich kenne Schauspieler, denen das Grab im fünften Akt im Vordergrunde angebracht werden muß, damit sie dort die lange Zeit bis

zum Schlusse des Stückes sitzen können, um die ekelhaftesten Grimassen und Fratzen den Zuschauern recht unter den Augen zu schneiden.

O über die Kunst, stieren Blickes auf der Erde zu hocken, mit den Fingern am Halse und auf dem Kopfe herum zu krabbeln, eine Fackel zu schwingen, zusammenzuschaudern, und dergleichen Faseleien mehr!

Seydelmann spielt seine Scene am Grab im Hintergrunde, und geht ab, um erst dann wiederzukommen, wenn seine Gegenwart zur Beendigung des Stückes nothwendig wird. Es ist nicht die Armuth, eine Scene nicht mit stummem Tande ausfüllen zu können; aber eine höhere Ansicht treibt ihn an, es zu unterlassen.

König Philipp — Vatel.

Zum dritten Male erblickte ich Seydelmann in einer geschichtlichen Tragödie, welche, die Langweiligkeit abgerechnet, manches Verdienstliche hat. Es war König Philipp,

abermals ein Stück von Raupach. Seydelmann erschien mir hier auf ganz befremdliche Weise. Er hatte seine Individualität erhöht, verstärkt. Ich fand nachher, daß dieselbe Grundlage bei seinen Darstellungen aus dem Hohenstaufen-Cyclus vorherrschen müsse. Er war größer, sein Organ klang voller; er sprach von Anfang bis zum Ende sehr laut und stark; der Gang seiner Rede konnte gewichtig genannt werden.

Er hielt diesen Philipp überaus milde, fast artete er in Weichheit aus. Sein Benehmen war das eines schlichten Biedermannes, aber die Erhöhung seiner äußern Mittel, deren ich vorhin erwähnte, ließ weder an die gute alte Zeit, noch an die jetzige denken, sondern sie spiegelten uns das Heldenzeitalter ab, worin dieser König lebte. —

Die nächste Vorstellung war „der Ehrgeiz in der Küche," nach dem Französischen. Er spielte den Vatel, einen Nachkommen jenes berühmten Koches Ludwig's XIV., der sich einer verunglückten Schüssel wegen um das

Leben brachte, und dessen Küchenladen in Paris als Merkwürdigkeit gesehen wurde, bis das Theater des Börsenplatzes seine Stelle einnahm. Für Leute, die nicht in Paris waren, bemerke ich, daß die vornehmsten Köche dort offene Laden halten. In dieser Rolle stellt uns Seydelmann eine consequent durchgeführte Charge dar, mit einer Laune und Komik, gleichwie mit einer pikanten Sauce übergossen. Ich habe in Deutschland selten Aehnliches gesehen, in Frankreich liefern nur Bouffé und Vernet dergleichen.

Diese Verläugnung seiner Persönlichkeit gränzt an's Unbegreifliche. Niemand wird ihn auf den ersten Anblick erkennen. Es ist kein dicker, behaglicher, runder Koch, mit Puder und altfränkischer Jacke, wie ich diese Rolle einst auf einer andern Bühne darstellen sah. Solch' eine Gestalt wirkt in der Küche nicht angenehm; solch' ein Kerl schwitzt, ist massiv, und keiner Begeisterung fähig, wie Vatel sie haben soll. Unser Koch ist hager, lang, er schreitet mit steifen Knieen einher,

sein Gesicht ist bleich, ernst, sein Auge zeigt Schwärmerei, seine Bewegungen und Aussprüche sind dictatorisch, seine Stimme fest, rauh, trocken. Man urtheile, ob sich dies Alles nicht mit einem Koche, und noch dazu mit diesem Koche vereinbaren lasse. Wollte ich hier als weitschweifiger Ausleger glänzen, ich könnte sagen, daß ein Koch wenig esse und daher hager bleibe, daß seine Stimme von Feuer und Rauch nothwendig rauh und trocken werden müsse, ich könnte sogar Subtilitäten aufdecken, woran Seydelmann selbst nicht im Entferntesten gedacht hat. Aber die Zeit solcher Ausleger ist vorbei.

Sein deutsch-französischer Jargon ist vollkommen zu nennen. Er hat ihn in allen seinen Nüancen studirt; seine Aussprache verräth den Südfranzosen, welcher besonders an dem etwas geschnarrten R und dem Nasalton kenntlich wird. Ob Seydelmann wohl daran gedacht haben mag, daß die besten Köche Gaskogner sind und daß Vatel selbst es war, oder seiner That nach es zu seyn verdient hätte?

Der Augenblick, wo er seinen Sohn segnet und ihm küchliche Verhaltungsregeln gibt, z. B.: „er möge nie zu viel Pfeffer nehmen,“ ist unnachahmlich und von unwiderstehlicher Wirkung.

Der Ehestifter. — Carlos.

Ein altes Lustspiel von Goldoni: „der Ehestifter,“ war eingesandt und von Seydelmann zur Aufführung angenommen worden. Ich habe nicht gehört, daß man es auf eine andre deutsche Bühne gebracht hätte. Es ist ganz nach dem alten Zuschnitt, eine Entführung, ein Paar Alte, ein nichtsnutziges Liebespärchen, und ein langer Dialog ohne Witz. Ohne Seydelmann's geniale Auffassung der Hauptrolle müßte es nicht zu ertragen seyn.

Er erschien im Kostüm und Wesen der ältern Komödie. So müssen die Orgons und Damons dargestellt worden seyn.

Ein geradgeschnittener Leibrock, eine runde Perücke mit drei Lockenreihen, der Rücken ge-

wölbt, die Aussprache schnarrend, hastig, leiser Anklang des sächsischen Accents, trippelnder Gang, im ganzen Wesen übergroße Geschäftigkeit ausgedrückt.

Der gutmüthige, etwas närrische Alte, zerstreut und polternd, der Alles gut machen will, und seine eigene Tochter entführen läßt, konnte an und für sich schon nicht besser gedacht werden, und überdieß ging Seydelmanns Bestreben noch darauf hin, eine chargirte Figur hinzustellen, wie sie in Goldoni's Rahmen hineinpaßte. Es ist Schade, daß diese geistreiche Auffassung von den andern Mitspielenden in solchen Fällen nicht vollkommen verstanden wird; dann erst müßte eine solche Antiquität einen höchst ergötzlichen Eindruck machen. —

Indem ich jetzt von einer der merkwürdigsten Rollen Seydelmanns sprechen will, gerathe ich in Verlegenheit. Wenn ich nicht in den mir selbst so verhaßten Fehler des weiten Herholens und des Wichtigthuns fallen will, wenn ich es nicht unternehmen mag, Minen-

spiel und Action in der Art zu beschreiben, wie es einst Bötticher mit Iffland gethan, so wird es nur wenig seyn, was ich sagen kann, obgleich Alles, was mein Freund in dieser Rolle zur Anschauung brachte, die reife Frucht der Ueberlegung und des tiefsten Nachdenkens war.

Ich spreche hier von der Rolle des Carlos im Clavigo.

„Spielen Sie Ihren Carlos einmal ganz so wie das andre?“ — fragte ich ihn am Morgen nach der Darstellung, weil mich die Sicherheit und Consequenz in Allem, was er that, mehr als je überrascht hatte.

„Wie meinen Sie das?“ — fragte er lächelnd und mit seiner gewohnten Unbefangenheit.

„Je nun!“ — erklärte ich mich, — „sprechen Sie den langen Sermon stets auf derselben Stelle, gehen Sie bei einem Ruhepunkt in demselben immer zu Clavigo hin, der am Tische sitzt, drücken Sie sein Haupt an Ihre Brust, kurz machen Sie Alles das,

was man in der Theater-Sprache „Spiel“ nennt, immer so wie Sie es gestern machten?“

„Nein!“ — erwiederte er, — „darin wechsle ich nach meiner Laune, oder vielmehr nach der individuellen Neigung, die ich für den jedesmaligen Darsteller des Clavigo empfinde. In seinem Grundtone bleibt der Character, wie ich ihn einmal erfaßt habe, stets unverändert, in der äußern Ausführung folge ich einer momentanen Eingebung.“

Moritz, der an jenem Abende den Clavigo ausgezeichnet gab, mochte also wohl auf Seydelmann's Spiel, was die kleinen Ausschmückungen betrifft, bedeutend eingewirkt haben. Die Vorstellung dieses Abends war in allen ihren Theilen vollendet. Ich glaube schwerlich, daß das Stück irgendwo besser gegeben werden kann. *) Es war im eigent-

---

*) Die Besetzung war: Clavigo, Moritz; Carlos, Seydelmann; Beaumarchais, Maurer; St. George, Dobritz; Sophie Guilbert, Mad. Mau-

lichsten Sinne eine „Mustervorstellung,“ ohne so zu heißen.

Seydelmann erscheint im Carlos als junger Mann, in eleganter Kleidung, mit einigen Orden. Er gehört der vornehmen Klasse an, und ist in den Staatsgeschäften gewiegt. Er fühlt für Clavigo innige Freundschaft, kein schwärmendes Gefühl in's Blaue hinein, sondern ein Etwas zieht ihn hin zu ihm, wodurch er sich mit ihm verwandt erblickt, da er es auch in seinem eigenen Innern wiederfindet. Er will ihn hinaufheben zu seiner Höhe, er will ihn zu Etwas machen. Clavigo besitzt alle Fähigkeiten des Geistes und Herzens dazu. Nicht der leiseste Hinterhalt liegt in Carlos Character; in den Scenen, wo er uns erscheint, ist er von einer Offenheit, wie sie der Weltmann gewiß nur seinem besten Freunde gegenüber zeigt; dies wird klar in Seydelmanns Spiel. Da ist weder ein Zusammen-

---

rer; Marie, Mad. Schmidt; Guilbert, Schmidt; Buenco, List.

kneifen der Augenbraunen, noch ein finsterer Blick sichtbar, nichts was den Theaterintriganten gewöhnlich bezeichnet; Carlos ist hier nur ein Mensch, dem wir Recht geben müssen, weil er es so wohl versteht, Recht zu haben.

Klingsberg. — Kaiser Friedrich II.

Der alte Klingsberg ist ein Character, den man nicht auf der Bühne dulden sollte. Ich bin nicht dagegen, daß man auch solche Sitten schildre, wenn daraus irgend ein Vortheil für die guten erwachsen kann; aber wenn sie, wie es hier geschieht, mit einem Anstrich von Gutmüthigkeit, Edelmuth, reitzender Laune und dergleichen versehen sind, wenn sie uns von ihrer amüsanten Seite vorgestellt werden, so ziehe ich die Schule der Laster, wie sie uns die Pariser Boulevards zeigen, unbedingt solchen Stücken vor, und

glaube fest daran, daß ein edler Geschmack weniger dadurch beleidigt werden könne.

Seydelmann stellt uns im Klingsberg ein treues Abbild eines Kavaliers dar, wie er an großen Höfen stets gefunden wird. Jene reichen, in allen Glücksgütern schwelgenden Patrone, wohl genährt, leicht gefärbt, sorgfältig gekleidet, geschäftslos, wenn man ihre Vergnügungen nicht so nennen will, wie sie dastehen an der oder jener Straßenecke, wo die Promenade die Menge vorüberführt, und mit bewaffnetem Auge das Bürgermädchen betrachten, das mit emporgehobenem Kleide den herzhaften Schritt über die Gosse wagt. Unser Klingsberg hat alle Manieren solcher Herren abgelauscht; er zeigt durchaus nichts Geckenhaftes, er ist ein Mann vom feinsten Anstande, sogar der Würde entbehrt er nicht in seinem Aeußern. Wo er auftritt, geschieht es mit jenem vornehmen à plomb, der seiner Sache stets gewiß zu seyn vermeint. Der Kopf ist meisterhaft dressirt, und in den Augen schwimmt neben der verbuhltesten Schelmerei

doch etwas von edelm Schwärmen, welches nicht ganz die rührende Erinnerung an seine verstorbene Gattin zur Lüge der Konvenienz werden läßt.

Seydelmann hebt diese Rührung gerade so viel hervor, um uns nicht selbst dazu kommen zu lassen. Geschähe dies, so würde die Wirkung des Stücks verloren gehen, welche durch Seydelmann's Spiel sich durchaus in der Region der höhern Komik erhält. —

Friedrich II., in dem Trauerspiele: „Kaiser Friedrich und sein Sohn," erinnerte in der Auffassung an König Philipp, obgleich hier ein höherer Schwung, so wie lebhafte südlichere Färbung unverkennbar waren. Schon im Aeußern wirkte dies durch den prächtigen Anzug. Der Kopf mit schönen blonden Locken, der Bart ebenfalls gelockt, gab ein frisches entsprechendes Bild. Was ihm Raumer in seiner Geschichte über diesen Fürsten berichtet, hat er im Aeußern und Innern treu darzustellen gesucht. Schade ist es, daß die Langeweile, die in der ersten Hälfte des Trauer-

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

spiels herrscht, so manchen Zuschauer für das schöne Spiel, das Seydelmann gegen das Ende entwickelt, abstumpft und erkältet.

Kommerzienrath Hirsch. — Herr von Strauß.

Welche Fülle von Wahrheit, der Natur abgelauscht, liegt in dem jüdischen Kommerzienrath Hirsch in Wolff's „Kammerdiener," von Seydelmann dargestellt. Seine Maske ist hier so vortrefflich, so natürlich, daß sie auch außer dem Theater noch ihre Wirkung fortübt. Ich sah ihn, aus dem Theater kommend, nach der Vorstellung des Kammerdieners im vollen Kostüm in eine Gesellschaft treten, wo er sich als einen Herrn Moses Nathan aus Hamburg hatte anmelden lassen, und man war höchlich über diesen Besuch überrascht und erkannte ihn selbst dann noch nicht, als er einer Dame schon die Hand geküßt hatte. Man kann dies ebensowenig Karrikatur nennen, wie die Zeichnungen von Hogarth. Er

geht hier ganz von der Weise der gewöhnlichen Schauspieler ab, welche wegen der Unzulänglichkeit ihrer Mittel, und um das ernste Studium nicht an den Spaß setzen zu dürfen, recht toll übertreiben, um sich wenigstens den Dank des Lachens zu gewinnen.

Eine ganz unbedeutende Kleinigkeit in Versen: „der Strauß“ betitelt, die eigentlich nur eine nicht mißlungene Scene hat, wo jene Wortspiele mit „Strauß“ stattfinden, gaben Seydelmann Gelegenheit, einen modernen Dandy zu spielen. Es darf nicht hinzugefügt werden, daß ihm diese leichte Aufgabe zum Kinderspiel wurde.

Marinelli. — Graf Ranzau.

Seydelmanns Marinelli streift an's Geckenhafte; dieser Höfling ist offenbar von einem bornirten Verstande, und bildet zu dem edeln, klugen Appiani in der Scene, die sie mit einander haben, den vollkommensten Gegensatz. Höfling der gemeinsten Art, ge-

schmeidig wie ein Hund, der auch manchmal knurrt und schnappt, wenn ihn sein Herr auf den Schweif tritt. Seine Begriffe sind eben so plump, wie die des Banditen, den er dingt, doch bei Weitem böser, in unbelauschten Momenten von einer Bosheit, die erstarren macht.

Im äußern Anstand jener nichtssagende Hofpli, jene geschmeidige Tournüre, wie man sie bei abgeschliffenen Weltmenschen findet, eine leere Form zum Repräsentiren, die eben so weit von Adel und Würde, als von ächter Eleganz und Grazie entfernt ist. Die Sprache geläufig; nur wenig scharfe Betonungen sind bemerkbar; er schlüpft mit Glätte über die tiefsten Abgründe, die sich in seiner Rede bilden, um sie dem Prinzen so wenig als möglich fühlbar zu machen.

Viele Schauspieler sind in den Fehler gefallen, aus Marinelli einen scharfen, durchdringenden, überlegenden Staatsmann zu machen, und geben ihn deshalb mit Gewicht. Ich weiß nicht, was sie dahin bringen konnte,

wenn es nicht die Rezensenten selbst waren, oder die Manier, die sie ihren sogenannten Intriganten überall umhängen.

Marinelli's Weisheit geht darauf aus, ein Mädchen einem Wollüstling zu kuppeln, und wo er sie nicht hinreichend befindet, da dingt er eine Faust mit dem Dolche. Der ganze Anschlag und die Art, wie er ihn ausführt, ist gewiß nicht geistreich, und noch minder kühn für einen italienischen Höfling früherer Zeit. —

In dem französischen Stücke: „die Königin von sechszehn Jahren," hatte der Künstler Gelegenheit, uns ein Gegenstück zu seinem Marinelli zu bieten. Er spielte den Grafen Ranzau, den verständigen Staatsmann, den stolzen Edelmann, der sich zu den verstecktesten Ränken hingäbe, wenn es sein Zweck erforderte, aber sich eines ihm angebornen Anstandes, einer ihm inwohnenden Würde nicht entäußern kann. Es gelang dem Darsteller, diesem kleinen Rahmen ein vollendetes Bild anzupassen, um so meisterhafter,

als es ausgeführter war. Die äußere Erscheinung war vollendet zu nennen.

Der Parasit. — Der Todtenwärter.

Der Parasit von Picard ist keines von den unterhaltenden Stücken, und die Uebersetzung von Schiller hat ihm in dieser Hinsicht sicherlich keinen Vorschub geleistet. Es liegt daher brach da, und kein Theater denkt daran es zur Aufführung zu bringen. Seydelmann griff nach dem Parasiten, in der festen Ueberzeugung, daß es ihm gelingen würde, etwas Eminentes daraus zu machen.

Er geht in solchen Fällen mit dem richtigsten Urtheil, und mit fester Gewißheit zu Werke; denn da das Darzustellende in diesen Fällen sich gleich in bestimmten Umrissen vor seinem innern Auge gestaltet, wie wäre es möglich, daß er sich täuschen könnte?

Man gab das Stück in dem Kostüm des vorigen Jahrhunderts, nicht als ob in unsern Tagen so etwas sich nicht zutragen könnte,

sondern um den Characteren durch das Kostüm mehr Haltung zu geben. Wäre Selicour im schwarzen Frack erschienen, ich glaube nicht, daß er so vollkommen wirksam gewesen wäre.

Seydelmann weiß sich ganz besonders gut in dem gestickten **Habit-habillé** zu benehmen. Eine altfränkische Grazie, nicht ohne einigen Beischmack von Süßlichkeit, ein hüpfender Gang, das Portebras, die zierlichen Verbeugungen, Alles an ihm versetzt uns in die Zeit der Etikette. Dieser Selicour, ein wetterwendischer und pfiffiger Spitzbube, zeigt sich uns von den verschiedensten Seiten. Es wäre leichter, wollte man diese schroff gesondert neben einander hinstellen. Sie aber, trotz der schärfsten Characterisirung, mit einander zu verbinden, und den Grundton dabei stets festzuhalten, scheint mir die schwierige Aufgabe zu seyn, die nur vollkommen gelöst wirksam seyn kann. Selicour ist nicht nur kriechend überhaupt, sondern er ist es in sehr verschiedenen Abstufungen. Gegen den Minister ist er unterwürfig zwar, aber nicht ohne sich zu

fühlen, nicht ohne die Fähigkeit, seinen Fleiß für sich in Anspruch zu nehmen, wenn gleich Alles dieses nur in Bezug auf das unschätzbare Vertrauen seines Chefs, auf die Wohlfahrt des Staates, in seinen Augen Werth zu haben scheint. Er ist ein eben so kriechender Schmeichler bei den Damen, aber demungeachtet weiß er dort seine feinen Sitten in's gehörige Licht zu stellen, seine geselligen Talente glänzen zu lassen. Er kriecht gegen seine Freunde und Feinde, aber bei den Erstern nimmt er doch das Air eines Protectors an, während er bei den Letztern ziemlich unverholen seine Krallen zeigt, die er nur, so lang er will, in Sammtpfötchen verwandelt.

Nie wird in allen Situationen die einmal glücklich angenommene Maske abgelegt; nur in ganz unbelauschten Momenten sehen wir sein häßliches Gesicht ohne dieselbe. Z. B. wenn der alte Kammerdiener ihn verläßt; ich glaube, es ist am Schlusse des ersten Akts.

In der Scene mit dem Minister, wo ihm dieser verschiedene wichtige Fragen, den Staats=

dienst betreffend, vorlegt, zeigt Seydelmann deutlich, wie fest er seine Mittel zu beherrschen vermag, um die Gränzen der Wahrheit und Schicklichkeit nicht um ein Haarbreit zu verletzen. Diese heilige Scheu erfüllt mit Achtung vor dem Künstler.

Diese Scene ist die Einzige im ganzen Stücke, welche in hohem Grade Lachen erregt. *) Der unwissende Selicour, der bis jetzt, stets mit fremden Federn geschmückt, für einen feinen, kenntnißreichen Mann gegolten, und einem Examen mit großer Geschicklichkeit auszuweichen gewußt, sieht sich mit Einem Male, durch ein für ihn unglückliches Zusammentreffen von Umständen, seinem würdigen Chef allein gegenüber, und muß Antwort auf die ihm vorgelegten Fragen geben. Die Verlegenheit, in die er geräth, ist sehr

*) Um dieser einzigen Scene willen dürften selbst unbedeutende Schauspieler nach dem Parasiten greifen, und könnten ihres Erfolgs ziemlich gewiß seyn.

belustigend; aber Seydelmann that nicht das Geringste, um mehr für sich daraus zu gewinnen. Die Wahrheit seiner Aengstlichkeit war unübertrefflich. Es war eine durchaus feine Komik, wenn man die Klassifikation: hoch-, fein-, und niedrig-komisch gelten lassen will.

In dem Vortrage des Liedes am Klavier:

„An der Quelle saß der Knabe ꝛc.“

zeigte Seydelmann sich als Klavierspieler. — Auch dieses Talent erschien mir für den Darsteller des Selicour unerläßlich. Er soll in der Gesellschaft und bei Damen sich beliebt zu machen wissen; dies sind seine Mittel, zum Zwecke zu gelangen, und bedeutende Hindernisse zu beseitigen, weil man sonst nicht begreifen kann, wie seine Unwissenheit im Stande war, solche Siege über Männer von Verdienst zu erringen. Sitzt nun aber der Schauspieler als Automat vor dem Flügel, während dieser hinter der Scene gespielt wird, so kann dies zwar andeuten, aber nie effectvoll wirken. Man hat dann mit einer Strophe schon ge-

nung und kürzt solche Scenen gewöhnlich ab. Hier hörte man alle Strophen des Liedes, das Lindpaintner sehr hübsch komponirt hatte, mit großem Vergnügen, und spendete der Gesellschaftsscene den rauschendsten Beifall. Auch diese Aufführung war hier vortrefflich, Alles an seinem Platze, ein Zusammenspiel von außerordentlicher Rundung und Präcision. *)

Im „König Enzio“ hatte Seydelmann die Rolle des Todtenwärters übernommen. An und für sich ist sie ein unbedeutendes Ding; ein ziemlich alltägliches Schwatzen über Tod und Leben macht sich breit darin; solche populäre Philosophie findet jedoch stets Anklang. Man ging aber weiter, und wollte

---

*) Besetzung: Minister, Hr. Maurer; dessen Mutter, Mad. Maurer; Charlotte, Dem. Laurent; La Roche, Hr. Schmidt; Firmin, Hr. Häser; dessen Sohn, Hr. Moritz; Kammerdiener, Hr. Schlooz; Robineau, ein Landmann, Hr. Pezold.

dieser Rolle durch einen gewissen tragischen Humor bei der Darstellung zu Hülfe kommen. Devrient verstand das, und da man über seine Auffassung viel Redens machte, so suchten es ihm andre Schauspieler darin nachzuthun. Arme Possenreißer! die von Humor nicht den kleinsten Begriff haben, und sich einbilden, Alles sey wirklich humoristisch, was man jetzt so zu benennen beliebt. Es wäre sehr nöthig, die ältern englischen Romane in guten Uebersetzungen wieder einmal neu aufzulegen, damit das Wort „Humor“ nicht gänzlich um seine Bedeutung komme.

Seydelmann hat die Tradition von Devrient's Spiel bei Seite liegen lassen, und ist wie immer, so auch hier, seinen eigenen Weg gegangen. Der alte Todtenwärter ist, nach ihm, ein schlichter Greis, der das Leben hinter sich hat, mit allen seinen Kämpfen und Streiten und mit seinen Guelfen und Ghibellinen, der sein Aemtchen besorgt, und zufrieden ist, daß es ihm die Paar Tage, die ihm noch zu leben bleiben, eine kümmerliche Nah-

rung gewährt. Es ist ein ruhiges Bild voll Natürlichkeit; ein altes, gebeugtes, frostiges Männchen, mit weißem Wackelkopfe, das sich in seinen Mantel hüllt. Das Gedächtniß ist nicht mehr gut; die Augen geschwächt; aber dennoch wird ihm Alles verständlich, wenn man ihm nur Zeit lassen will, es gehörig zu überdenken. Das Bild ist so anmuthig, als der Stoff nur immer zuläßt.

Kommissionsrath Herrmann — Cromwell.

Bauernfeld, der unsern dramatischen Markt am glücklichsten mit Lustspielen versieht, lebt in Wien, und seine Sachen werden daher immer mehr oder weniger nur das dortige Leben abspiegeln. Wagt er sich weiter, und will er von Verhältnissen außer Oestreich sprechen, und die Beziehungen einer allgemeinern gesellschaftlichen Bildung finden, so klebt ihm etwas Linkisches an, eine gewisse Unzulänglichkeit und Befangenheit, die wir sogleich be-

merken, während sie in Wien auch oft scharfen Beobachtern entgehen.

Man gab hier die „Bekenntnisse“ dieses Schriftstellers. Es ist sehr schlimm, daß wir die heiterste Gattung von Theaterdichtungen, die am wenigsten Rücksichten nehmen und sich dem Zwang fügen will, von Wien bekommen müssen.

Ein neues Stück ohne Seydelmann ist nie nach dem Wunsche der hiesigen Theaterfreunde; er mußte also mitspielen; aber was? Da ist ein närrischer Patron von Kommerzienrath darin, der seine Tochter dem Ersten Besten an den Hals wirft, weil er ihm bei'm Glase Wein die schwachen Seiten abzugewinnen versteht. Den nahm Seydelmann für sich. —

Bei Seydelmann muß der Mensch, den er darstellt, immer ganz fertig seyn, und sey er noch so gewöhnlich, er zeigt ihn uns so in der Nähe, so ausgeführt, daß wir uns an ihm ergötzen müssen. Er hat in seinem Kopfe eine ganze Gallerie alter, origineller Familienbilder, nach denen er nur greifen darf, um immer das

Treffende herauszuholen. Nun wird man zwar einwenden, daß es nicht unbedingt nothwendig sey, den Kommerzienrath in Bauernfelds Bekenntnissen gerade so aussehen zu lassen, wie Seydelmann aussah; da der Mann aber doch auf irgend eine Weise aussehen mußte, so war es Dankes werth, ihm diese eigenthümliche Physiognomie aufzudrücken.

Es lag keine Uebertreibung darin, und man konnte sich überreden, dem Menschen schon oftmals begegnet zu seyn; ja Viele riethen hin und her, es fehlte nicht an Deutungen, und man wollte das Original kennen, das Seydelmann zu seinem Kommerzienrath habe sitzen müssen. Es war ein langer, sehr modisch gekleideter Mann, mit grauen, glatt anliegenden Haaren, in gerader Haltung des Körpers, den Kopf nach der einen Seite etwas geneigt, den Nacken steif; die Sprache schnarrend, schnell; rasche Beweglichkeit, die den Geschäftsmann ergreift, wenn er den Schreibtisch verlassen hat, um das Gleichgewicht seiner Glieder herzustellen; dabei Alles

possierlich zum Lachen. Nachdem er getrunken hatte, ward ein leicht angeflogener Rausch bemerkbar, wodurch das schnelle Einwilligen in die Verheirathung allein motivirt wurde. Ich bin überzeugt, daß sonst wohl kein Schauspieler in Deutschland daran dachte, diesen Kommerzienrath bedeutender zu machen, als der Dichter es beabsichtigte. Hier ergänzte Seydelmann den Dichter, und führte glücklich aus, wo Jener nur andeutete. Die Exposition gewann hiedurch an Natürlichkeit und Wirkung. —

Cromwell von Raupach ist Eines seiner besten Stücke. Es ist kurz genug, um nicht langweilig werden zu können, und die Verwickelung flößt Interesse ein. Das Stück sieht übrigens, dem Zuschnitte nach, einem jener ältern französischen Melodramen ähnlich, wie sie Guilbert de Pixerecourt und Pelletier Volmeranges vor mehr als einem Viertel-Jahrhundert lieferten.

Im Aeußern hatte Seydelmann das bekannte Bild von Paul Delaroche sich zum

Muster genommen, und es mit unglaublicher Treue wiedergegeben. Dies Bild, glaube ich, giebt genau an, wie der Charakter darzustellen sey. Diese eiserne Mine, diese Kräftigkeit, das feste, bäuerische Dastehen, ohne Anstand und Würde, — dieser Mann kann nur erstarrende Furcht einflößen, keine andre Empfindung. Der Contrast muß sich gegen das würdevolle Benehmen der Royalisten und die feinen Sitten des Prinzen und seines Begleiters scharf abschneiden, wo Letztere gut dargestellt werden.

Devrient war weit entfernt, diese Rolle mit Glanz zu umgeben, doch legte er ihr zu viel militärischen Schmuck, selbst im Aeußern, bei. Freilich war, als er die Rolle schuf, das Bild von Delaroche noch nicht bekannt; aber ich wage zu behaupten, daß, selbst ohne dieses Vorbild, Seydelmann nie auf solchen Abweg gerathen wäre.

Shylock — Graf Balken.

Wenn ich jetzt auf Shylock zu sprechen komme, so muß ich es ernstlich beklagen, daß ich nur diesen einzigen Shakspeare'schen Charakter von Seydelmann in's Leben rufen sah. Er stand nie so auf dem Gipfel seiner eigensten Kunst, als hier; ich habe ihn nie so bewundert, als an diesem Abende.

Wie viele Schauspieler hatten mir schon den Juden Shylock gezeigt, der irgend ein schmutziger Schacherer unserer Gassen und Märkte war; oder die es weiter trieben, griffen ihn aus dem Ghetto, kleideten ihn etwas besser als seinen Glaubensbruder Tubal, und übergossen ihn mit südlicher Heftigkeit. Niemand erschöpfte das, was Shakspeare mit seinem Juden von Venedig wollte.

Shylock ist aber kein erbärmlicher Schacherjude, der unser Lachen erregt, oder unsere Verachtung verdient; Shylock braucht eben so wenig das gelbe Kennzeichen auf seinem Rocke, wie die grunzende Stimme eines Gurgelbasses, um sich uns als Jude kenntlich zu machen.

Shylock ist der würdige Held eines ernsten Schauspiels. So hat ihn Seydelmann aufgefaßt. In seiner Darstellung liegt Großartigkeit; sein Schritt ist kühn, seine Bewegungen sind ausgreifend, seine Stimme klingt mächtig. So bleibt er in allen Situationen des Drama's sich gleich. Der Accent ist nur wenig jüdisch, um die ernste Wirkung nicht zu stören. Shylock erregt unsere Theilnahme in hohem Grade. Das liebelnde, leichtfertige, verschwendende junge Völkchen, ihm gegenüber, das ihn neckt und höhnt, ihn braucht und doch betrügt, ist zwar sonnig und heiter gehalten; aber des Juden Nacht ist dennoch nicht ganz ohne Wärme für uns. Wir entsetzen uns über seine Rachsucht, über seinen Blutdurst, aber des Mannes Unglück erscheint uns des Mitleids würdig, und seine schauervolle Größe zieht uns an. So fühlt ihn Seydelmann; so fühlt er unser Gefühl mit, und diese Stimmung sich zu Nutze machend, geht er noch einen Schritt weiter, und wir sind bei Shylock's physischer und moralischer Vernich-

tung am Schlusse mit ihm ausgesöhnt, und unsere Theilnahme folgt dem um Tochter und Geld betrogenen, um Vermögen und Sicherheit durch listigen Rechtsspruch beraubten alten Manne.

Nur den Charakter der Portia kann Shylock, so dargestellt, nicht beeinträchtigen; alle übrigen Charactere verdunkelt er. Das Herausschneiden des Fleisches aus der Menschenbrust wird uns immer mit Abscheu erfüllen, ob diese schaudervolle Handlung an Dem oder Jenem verübt würde; aber daß dies Unglück dem Antonio wiederfahren soll, ergreift uns nicht um ein Haar mehr.

Alle gewöhnlichen Theater- oder vielmehr Kunst-Requisiten verschwinden hier; es ist eine große Leistung, der Dichtung vollkommen würdig. —

Die Schachmaschine ist ein Lustspiel mit veralteten Sitten und Characteren, mit einem Hurli-Burli-Geschwätz, das sich jagt und abhetzt, ohne einen Eindruck zurückzulassen. Stellenweise ist die Langeweile für denkende

Geschöpfe, die in der jetzigen Zeit leben, wahrlich nicht auszuhalten. Aber dennoch wird es gegeben, theils weil es so halb und halb einstudirt ist, was man gewöhnlich so nennt, und weil die Rolle des „Karl Ruf" von gewissen Schauspielern noch immer für eine Rolle gehalten wird, worin sie ihr Talent von einer vortheilhaften Seite zeigen können. In der That aber ist es nichts als eine willkührliche Uebertreibung, die von denen noch am meisten übertrieben wird, welche in dem Wahne stehen, ihre Sache recht gut zu machen.

Der Graf Balken in diesem Stücke hat noch die meiste Wahrheit, obgleich dies den wenigsten Darstellern dabei einfällt. Bornirte Menschen dieser Art gibt es im Leben, und nicht selten sind sie in den höhern Ständen anzutreffen, wo vernachläßigte Erziehung zu Hause ist. Dieser Graf Balken ist wirklich ein Mensch von Fleisch und Bein, welcher leibt und lebt, und der Schauspieler, der eine Karrikatur aus ihm macht, mit Chapeaubas und Haarbeutel, begeht einen offenbaren Mord.

Seydelmann erscheint in rother Hofuniform, bis zum Halse zugeknöpft, ein dummes, breites, fettes Gesicht, mit kleinen, blinzelnden Augen, und dünnes, ganz glatt gestrichenes, anliegendes Haar. Die Stimme gequetscht, quäkend, die Zunge anstoßend; bei den kleinsten, unbedeutendsten Antworten geht ihm der Faden aus, und er muß sich besinnen; ein förmlicher Kretin!

Die Paar Scenen, worin er auftritt, sind das Erheiterndste im ganzen Stück, das ohne ihn gar nicht mehr verdiente, auf das Theater gebracht zu werden.

Cardinal von Este — Ossip.

Auch das neue Trauerspiel von Raupach: Tasso's Tod, wurde hier gegeben. Seydelmann spielte darin die Rolle des Cardinals von Este. Dies ist ein innerlich ganz stiller und ruhiger Mann, obgleich er äußerlich die handelndste Person des ganzen Trauerspiels ist. Er reist nämlich hin und her, er ordnet Vieles

an, er kleidet sich um, und hat dabei auch bedeutend viel zu sprechen.

Man kann von dem Schauspieler, der ihn darstellt, füglich nichts mehr als Würde in der äußern Repräsentation, und jene Milde der Erscheinung verlangen, die sich über die höhern katholischen Geistlichen, im Zustande der Ruhe, ergießt. Seydelmann erschöpfte dies vollkommen. —

Und noch ein Mal Raupach! In dessen lebendigstem Schauspiele, das ungeachtet vieles Widerlichen auch sehr viel Anziehendes hat, und mit einem hinlänglichen Aufwande von Theatereffecten bedacht ist, spielte Seydelmann eine seiner interessantesten Rollen. Ich spreche hier von seinem Ossip in „Isidor und Olga.“

Es gibt Schauspieler, die diesen Charakter nur mit leichter Bezeichnung der Nationalität geben, und ihn offenbar in eine höhere Region zu schrauben bemüht sind. So sah ich ihn einst von Devrient in Hamburg, und füge dies hinzu, weil er in der letzten Zeit seines Lebens sich nicht konsequent blieb, und dieselbe

Rolle an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten auch verschieden spielte. Auch sah ich den Ossip von Schauspielern, die nur darein ihr Bestreben setzten, den ganz gemeinen Dentschick wiederzugeben, und wenn sie nicht Gelegenheit hatten, ihre Studien an Ort und Stelle zu machen, wo denn doch eine pikantere Färbung, eine eigenthümlichere Nüancirung möglich ist, blos jene einseitigen Originale zu kopiren strebten, die sie mit Caviar oder Juchten in irgend einer Stadt Norddeutschlands gesehen. Diese gaben ein widerliches Bild, nichts weiter.

Von Seydelmanns Genie zeugt die Auffassung des Ossip unwiderlegbar. Er, der nie in Rußland war, zeichnet uns den russischen Leibeigenen mit einer grausenerregenden Wahrheit, und gruppirt alle jene Beziehungen um diese Zeichnung, die seinen Vorwurf zu einem höhern Gegenstande der Kunst, nicht zur bloßen Nachäffung des nationellen Benehmens machen, mit eben so geschickter als fester Hand.

Es ist von den Verfechtern der Knechtschaft, welche das Loos der Leibeigenen glücklich preisen, und es mit dem eines Kindes im Hause seines Vaters verglichen haben, auch behauptet worden, daß der leibeigene Russe viel Mutterwitz besitze, und selbst edler Fähigkeiten sich erfreue. Dies ist aber geradezu eine Uebertreibung. Wohl finden sich Fälle, in welchen der Druck noch nicht gänzlich die Bestialität im Leibeigenen vorherrschend machen konnte; wohl äußern sich Verstandeskräfte hie und dort, die Erstaunen erregen; aber dies geschieht blos unter den gegebenen Umständen. Bei einem Menschen in andern Verhältnissen würde Niemand bei diesen Aeußerungen die kleinste Betrachtung anstellen. Ist es ein Wunder, daß ein freier Mensch kein Vieh ist? —

Ossip ist einer von jenen begabten Leibeigenen; unter andern Bedingungen wäre er vielleicht ein gescheuter, ein fähiger, ein edler, ein glücklicher Mensch; jetzt erhebt er sich nur um Etwas über seine thierischen Mitge-

schöpfe. Ganz besondere Umstände haben noch dazu beigetragen, in ihm jeden Keim eines hellern Aufschwungs zu zerstören. Er hat ein Mal geliebt, und sein Herr hat ihm das verboten, und dies hat seiner Axinia das junge Herz gebrochen; dann mußte er der Spaßmacher und Gesichterschneider seines Tyrannen werden. Wer nun daraus abnehmen wollte, den Ossip zu einer höhern Natur zu machen, würde wenig Einsicht zeigen. Der Schauspieler, der aus dieser Liebe auf eine Veredlung Ossips, aus dieser steten Gemeinschaft mit dem Fürsten auf eine Verfeinerung seiner Sitten schließen möchte, bliebe nur auf der Oberfläche seiner Aufgabe und stiege nicht in die Tiefen des Charakters hinab.

Seydelmann's Ossip ist ein Gemisch von Rohheit und Dummheit; Rache beseelt ihn und spornt ihn allein zur Thätigkeit an; er wird nicht sentimal in unserm Sinne bei der Erinnerung an Axinia, und ist eben so wenig lustig, aufgeweckt, witzig, wenn er zu spaßen scheint. Vom Lachen ist ihm sein Gesicht ver-

zerrt, das sonst — nach seiner Meinung — nicht übel war; aber dieses forcirte Lachen ist keine Explosion seiner innern Heiterkeit. Das „Ha ha ha!“ ist ihm zur andern Natur geworden, und ohne Zweifel nur ein solcher Gebieter mag daran Wohlgefallen finden und sich von diesem Spaßmacher aufheitern lassen; unserm Geschmacke würde er nicht zusagen.

Im Aeußern ist Seydelmann Russe, und zwar von der asiatischen Race, wie Nase und Augen es deutlich zeigen. Ja, man lache nicht über diese genaue Bezeichnung: die schiefe Lage der Augen macht ihn zum Kalmücken, diesen Ossip. Der Himmel mag wissen, wie Seydelmann diese Metamorphose bewerkstelligt. Der Ton seiner Stimme ist herb und rauh, und wie er diesen angenommenen Grundton festzuhalten versteht in den verschiedensten Abstufungen, ist in der Erzählung seiner Liebe im ersten Akte, so wie in der Scene in Isidor's Kerker wahrhaft bewundernswerth. Wie äußert sich die Rührung in diesem verwilderten

Gemüthe! Wie vermag Seydelmann selbst in dem abstoßenden Gemälde, das desto abstoßender wird, je wahrer es ist, noch Theilnahme in so hohem Grade einzuflößen!

Der alte Graf im „Puls." — Der Bettler.

Mit geringen Mitteln ein wirklich anziehendes Lebensbild zu zeichnen, diese Kunst ist beinahe gänzlich von der neuern Bühne verschwunden. Kann es etwas Einfacheres geben, als die antike Anekdote von dem Arzte, der seinem Patienten den Puls fühlt, und dadurch den geheimen Liebeskummer in ihm entdeckt? Und wie geistreich unterhaltend ist das kleine Lustspiel, das der alte Babo daraus machte und uns hinterlassen hat!

Seydelmann gibt auch dem alten Grafen, den er in diesem Stücke spielt, den originellsten Anstrich. Wird dieser alte Graf von einem alten Manne gespielt, so ist das ganze, vom Dichter beabsichtigte, Verhältniß gestört.

Männer von 50 oder 60 Jahren können hier nicht gemeint seyn, und alte Schauspieler, wie sie unser deutsches Theater hat, besitzen selten noch liebenswürdige Eigenschaften genug, wie sie der alte Graf nothwendig besitzen muß, und verstehen auch nicht, die gutmüthige Heiterkeit, die diesem Charakter so wohl ansteht, in vollem Maaße geltend zu machen. Viele gerathen sogar auf allerhand Abwege, wozu unsere sogenannten „denkenden Künstler“ so gern hinneigen, die zwar immer bei ihren Rollen denken, doch niemals auf die rechte Weise, wie der verstorbene Urban in München zu sagen pflegte. Da sieht man alte Herren, wohlbeleibt, mit einem forcirten Humor, etwas übertragen in der Kleidung, wohl gar mit einem dünnen Patentzöpfchen, mit Puder und dergleichen. Als wenn ein vornehmer Mann, der in unsern Tagen sich um die Hand eines jungen Mädchens bewirbt, es sich einfallen lassen würde, zu solchen extravaganten Toilettenkniffen seine Zuflucht zu nehmen.

Seydelmann spielt den alten Grafen in

seinem gewöhnlichen Aeußern, ohne darin etwas zu ändern; nur mit der Schminke sucht er sein Gesicht, das von der Bühne jünger aussieht, seinem wirklichen Alter analog zu machen. Er ist vierzig Jahre alt, und dieß kann auch das Alter des Grafen seyn. Ueber seine äußere Erscheinung, so wie über sein ganzes Wesen, giebt Babo selbst zu Anfang des Stückes die genügendste Erläuterung, die er dem Bedienten in den Mund legt. Man nennt im Hause den Vater den jungen Herrn, den Sohn den alten. Ein vornehmer, reicher Mann, 40 Jahr alt und gesund und frisch, der daran denkt, sich zum andern Mal zu verheirathen, darf kein Kopfhänger seyn; er ist aufgeweckt, gelenk, fein und glänzend. Seine Toilette ist nach dem neuesten Geschmack, man sieht es ihm an, daß er gefallen will, und zwar nicht blos seiner Braut, wie ein junger, schwärmender Liebhaber, sondern auch ihren Freundinnen, damit sie die Thörin nicht auslachen, die einen Vierziger sich erwählen konnte.

Der Graf ist aber kein Fat, er ist durch und durch vornehm, mit all' der Leutseligkeit, milden Herablassung und Bonhommie begabt, wodurch solche Leute zu imponiren verstehen. Seydelmann hat hier treu nach dem Leben kopirt; die Originale dazu sind vornehmlich in Oestreich anzutreffen; es sind liebenswürdige Kavaliere unter ihresgleichen; für einen wahrhaft edeln Mann ohne Stammbaum hat ihre Nähe und Vertraulichkeit aber stets etwas Drückendes. Die Liebe zu seinem Sohne hebt Seydelmann schon im Anfang mit innerer Heftigkeit hervor. Es ist aber auch dies keine bürgerliche Vaterliebe, es ist ein gräfliches Attachement, ohne jedoch deßhalb minder tief zu seyn. Nur die Aeußerungen sind verschieden. Der alte Graf möchte vergehen vor gefühlvoller Zärtlichkeit, aber dennoch vermag sie uns nicht so zu rühren, wie der stumme Schmerz irgend eines bürgerlichen Vaters. Es herrscht zuviel Glück und Glanz in diesen Regionen der Gesellschaft, als daß der menschliche Schmerz schon seine tiefe Poesie darin ent-

falten sollte. Von diesem Allem läßt Seydelmann nichts vermissen. Er bleibt stets in den Gränzen des feinen, heitern Lustspiels. Sein Schmerz wie seine Freude, seine Liebe wie seine Entsagung, nichts trübt uns den Genuß; Alles wirkt erheiternd in diesem Lebensbilde. —

Eine Misere folgt nun, ein Nichts, wenn nicht Seydelmann eine Rolle darin hätte. Es war der „Bettler“ von Raupach. Man sollte nicht glauben, daß dieser „Walter“, der doch so klar daliegt, vergriffen werden könnte, und doch ist es so. Ich sah diese Rolle von berühmten und geschätzten Schauspielern, aber keiner traf ihn so wahr, wie Seydelmann. Der Eine wollte etwas Eigenthümliches darin zeigen und meinte, er müsse wie ein Quäcker gekleidet seyn; dem Andern fiel es ein, aus dem nicht sonderlichen Bettler einen bettelnden Sonderling zu machen. Seydelmann gab ein gebeugtes, Mitleid erregendes Männchen, in einem reinen Röckchen, dem schon alle Wolle abgebürstet war, mit einem Hute, auf dem kein Stäubchen seyn durfte. Ueberall verrieth

Alles an ihm die strengste Ordnungsliebe und Gewissenhaftigkeit. Sein zudringliches Wesen war unterwürfig und der Idee vollkommen entsprechend, die Herr von Ruhmor in seiner „Schule der Höflichkeit“ für den Bettler vom Fache entwickelt. Wäre das Buch früher dagewesen, so könnte man auf den Gedanken gerathen, daß Seydelmann es für seinen Zweck benutzt habe. Sollte ich nach jenem angezogenen Werke einige Schauspieler beurtheilen, die ich in dieser Rolle gesehen, so kam Eßlair dem Vagabunden, Schmidt in Hamburg dem fechtenden Handwerksburschen, Seydelmann allein dem Bettler nahe, wie er seyn soll. Da hier Alles auf Rührung, und nur auf Rührung der gewöhnlichen Art abgesehen ist, so kann man auch mit der Wirkung vollkommen zufrieden seyn.

Nathan. — Till.

Nathan, ein reicher Jude zu Jerusalem, den das Volk den Weisen nennt. In

dieser Bezeichnung liegt, dünkt mich, schon so viel, daß der Charakter nicht im Geringsten zu vergreifen wäre, und doch sieht man ihn selten richtig darstellen. Einige machen einen Schulpedanten daraus, lassen die Regungen, denen Nathan im Verlauf des Stückes preisgegeben ist, ganz unbeachtet, und suchen blos den dialectischen Theil der Rolle auf das Glänzendste herauszuheben. Sie geben uns, im besten Falle, eine Disputation statt eines Schauspiels. Andre verwechseln den Weisen mit dem Großen, lassen im Nathan eine wirkliche Erhabenheit vorwalten, und entrücken ihn so ganz der Scene, in der er sich bewegt. Beide Mängel bemerkte ich nur zu oft in der Darstellung dieser Rolle, selbst durch berühmte Schauspieler, der Andern gar nicht zu gedenken.

Seydelmann erscheint in anspruchloser Zurückhaltung, er ist nicht weniger der Weise, als auch der Kluge, der seine ganze Stellung wohl zu bemessen versteht, und dessen Einsicht dazu dienen muß, ihm alle Güter des

Lebens in reichem Maaße zu gewähren. Nur das Glück der Kinder, die Nachkommenschaft muß er entbehren. Ein Fluch des Daseyns für alle Orientalen und für die Juden insbesondre. Der Dichter läßt uns darüber durch Nathan selbst aufklären; er hat Kinder gehabt, sieben hoffnungsvolle Söhne, die alle im Feuer umkamen. Um sich dieses Glück — wenn auch nur zum Theil — wieder zu ersetzen, wenigstens den Drang des Herzens zu beschwichtigen, erzieht er das Christenmädchen. Hier läßt ihn seine Alles wohl berechnende Weisheit im Stich; denn durch diese Handlung wird er in einen Conflikt von Umständen und Fährlichkeiten verwickelt, woraus eben das Stück besteht, das uns der geschickte Schauspieler vor allen Uebrigen besonders herausheben soll, um uns für die andern Tendenzen darin empfänglich zu stimmen, die Lessing auf Kosten des Drama's manchmal zu sehr in den Vorgrund treten ließ.

So hat sich Seydelmann diese Aufgabe gestellt. Sein Nathan ist stets der Jude,

zwar nicht das Konterfey eines gewöhnlichen Juden, aber dennoch ein Jude in seinem Hause, der Christensclavin wie seiner Recha gegenüber, in Gegenwart des Tempelherrn und Al Hafi's, wie vor dem Sultan. In dem Elegisch-weichen, dem Zärtlichen, dem Sorgenvollen, in der zudringlichen, unverdrossenen Dankbarkeit gegen den Tempelherrn, wie in der überlegenden Schlauheit bei Saladin, überall stoßen uns wohlgetroffene Züge auf, die selbst den edelsten Juden charakterisiren, ohne gerade den edeln Menschen überhaupt zu entstellen.

Nathan kann unmöglich als Weiser allgemein gehalten werden; die Nationalität darf bei ihm nicht verwischt erscheinen. Er handelt mit den Persern und Syrern; er zieht mit seinen beladenen Kameelen durch die Wüste, und bringt herrliche Stoffe und Schätze heim. Ein solcher Kaufmann ist nun freilich etwas Anderes, als einer unserer Galanteriehändler; aber es ist doch auch gewiß kein docirender Professor.

Seydelmann gibt einen weißbärtigen Greis in einfacher Kleidung, voll Innigkeit und von bescheidener Würde. Seine Betonung ist scharf und bezeichnend; er denkt nicht daran, als Schönredner hier zu glänzen, sondern er will nur gehörig verstanden werden, und spricht daher eindringlich und mit Nachdruck. Wer die hohen pathetischen Nathan's, in kostbaren Shawls, und weiten üppigen Kaftans im Gedächtniß hat, wird von dieser Auffassung überrascht, aber bei ruhiger Ueberlegung gewiß befriedigt werden, und gestehen müssen, daß dies die wahre Art sey, den Nathan darzustellen.

Dem Weisen in würdiger Gestalt folge der Weise als Narr, wenn man nehmlich Raupach und seinen Freunden den Gefallen thun will, den Till dafür gelten zu lassen. Er hat allerdings recht kluge Dinge zu sagen, und würzt dieß mit einem ansprechenden, wenn gleich trockenen Witze.

Von Seydelmann sah ich ihn in den „Schleichhändlern.“ Gewöhnlich ist dieser Till

ein Aktenwurm, irgend ein Kanzellist oder dergleichen. Hier ist er bei'm Zollwesen an der Gränze angestellt. Das Bild, das unser Künstler von ihm gab, und das, wie gewöhnlich, in den schärfsten und bestimmtesten Umrissen vor unsern Augen Leben empfing, gehörte einem vertrockneten, alten Residenzstädter, der nun mit großem Uebergewichte seine ganze Umgebung beherrscht und daher um so leichter allerlei Unfug anzuzetteln vermag. Ich habe solche Zollbeamte wohl manchmal in entlegenen Provinzen, etwa nach Polen hin, angetroffen, die sich viel darauf einbildeten, geborene Märker und nur vier Stunden von Berlin zu Hause zu seyn. Sie nannten sich gern selbst Berliner. Sie verspotteten die Sitten der armen Landbewohner, obwohl sie keineswegs bessere zeigten; sie schnarren, sie flegeln sich auf die Stühle, sie naschen und schwatzen unverschämt über Alles und in Alles hinein, sind aber dennoch in einer gebildeten Gesellschaft höchst ungelenk und genirt und völlig ungenießbar. Sie erscheinen dann wie

die Mitarbeiter des Brockhaus'schen Conversationslexikons, wenn sie für ihre Landsleute Artikel des verfeinerten Lebensgenusses erklären wollen, die in Sachsen rar sind, und die sie selbst nur vom Hörensagen kennen.

Seydelmann hatte einen leichten Anflug von märkischer Rede angenommen und den obenbezeichneten, großstädtisch-linkischen Pli; dabei war seine Trockenheit zum Entzücken, und der Faden seiner Rede riß nie ab. Die Kleidung war braun, die Haare von hinten nach vorne sehr glatt gestrichen; und seine Nase beschattete gar anmuthig eine Brille mit grünen Klappen an der Seite. —

Mohr in „Fiesko." — Danville.

Der Mohr in „Fiesko" war eine, von Allem bisher gesehenen so verschiedene Rolle, daß Seydelmann uns plötzlich von einer ganz neuen, bisher nicht geahnten Seite erschien.

Schon seine äußere Beweglichkeit erregte Bewunderung. Es waren Sprünge und Sätze, die wahrhafte Tours de force genannt zu werden verdienten. Er wollte den Afrikaner, das Kind der Wüste charakterisiren, und den „confiscirten Mohrenkopf“, wie ihn Schiller nennt, nebenbei. Die List dieses Hassan ist von der plumpsten Art; auch ist eine tüchtige Portion Schelmerei in ihm, und seine Frechheit übersteigt alle Gränzen. Von Gewissen oder Gefühlsregungen ist bei ihm die Rede nie; wer ihn dingt, hat ihn, und er läßt sich zu allen Streichen brauchen. Diesen Mohren wie einen gewöhnlichen Menschen darzustellen, ist durchaus verfehlt, und verschwendete man auch alle zu Gebote stehende Lustigkeit, Leichtigkeit und Laune an ihm.

Seydelmann brachte ihn dem Thier nahe. Es war das Grinzen, Zähnefletschen und Gebehrdenspiel des Affen, die Sätze des Tiegers, die Geschmeidigkeit und der Blick der Schlange. Die Stimme klang heiser, der Athem war kurz. Er stand keinen Augenblick ruhig, und

nur einmal warf er sich in einen Sessel, weil „ihm die Fußsohlen brennen,“ wie ihn der Dichter sagen läßt. Aber wie lag er auch da — nicht wie ein Mensch, der ausruhen will, sondern wiederum wie eine Bestie, die alle Viere von sich streckt, und dies in Gegenwart seines Herrn, des vornehmen und mächtigen Grafen von Lavagna. Was schiert das aber ihn — von solchem Unterschiede hat er keinen Begriff, er weiß nur, daß Lavagna ihn zu Spitzbübereien und Schandthaten gedungen hat, und daß nur er es ist, der sie trefflich auszuführen versteht. Und auf welcher Seite wäre hier das Uebergewicht, nach seiner Meinung?

In diesem frechen Uebermuthe verbleibt er bis zu seinem letzten Erscheinen, und selbst wie er zum Tode fortgeführt wird, macht er noch einen Luftsprung, und läßt uns verstehen, daß er seinen Wächtern sicher zu entkommen gedenkt. Ich bin überzeugt, daß diese Auffassung selbst die kühnste Idee des Dichters von dieser Rolle überflügelt hat.

Nun nenne ich Danville in der „Schule

der Alten.“ Man hat, wie dieses Stück auf=
kam, zu vielen Lärm davon gemacht; ja
man hat sich in Deutschland nicht einmal er=
innern wollen, daß Kotzebue's „Stricknadeln“
früher da waren, die denn doch dieses Thema
für uns auf eine viel eindringlichere Weise be=
handelten.

Delavigne ist fast so erfindungsarm wie
ein deutscher Theaterdichter von Heute, und
legt viel zu großen Werth auf die Form.
Ueber der Feile erkaltet und erstarrt sein Kunst=
werk, und die besten Schauspieler vermögen es
dann nicht wieder zu erwärmen. Er galt in
der Restaurationszeit für einen Dichter in sei=
nem Vaterlande, und Talma's Autorität
mußte ihm zu Hülfe eilen, um ihn in der
Meinung zu erhalten. Aber dies Alles fruch=
tete nichts; selbst Talma und die Mars, und
jene ganze, so schnöde Parthei, die in ihm
nicht nur den talentvollen Dichter beschützen
wollte, sondern bemüht war, durch seine Er=
hebung die junge, glühend emporstrebende
neue Schule in Frankreich zu unterdrücken,

vermochte nichts zu seinem Ruhme hinzuzufügen, noch ihn der unpartheiischen Würdigung der Zeitgenossen zu entreißen.

Danville und der Landrath Durlach in den „Stricknadeln,“ obgleich in denselben Verhältnissen, sind in der Darstellung sehr zu unterscheiden. Doch gehen unsere Schauspieler darin zu weit. So wie sie, wenn von einem Spanier die Rede ist, immer zuviel von der Grandezza hinzuthun wollen, so fällt ihnen, giebt es einen Franzosen darzustellen, immer ein zu hoher Grad von Feinheit im äußern Benehmen ein. Und im Ganzen hat, bei aller Verschiedenheit darin, denn doch zwischen einem deutschen Landrathe und einem alten französischen Kaper, der in einem Seeneste in der Bretagne oder Normandie haust, kein sehr bedeutender Unterschied statt. Beide können derb bis zu einem gewissen Grade seyn; und kommt es darauf an, so hat der Landrath gewiß mehr Politur und Lebensart, sowie er denn auch schon in der Gesellschaft auf einer höhern Stufe steht.

Danville hat sich verjüngt, weil er eine junge Frau genommen, und unterscheidet sich darin von seinem alten Schulfreunde Bonnard; er hat aber auch schon einen jüngern Geist an und für sich, er hängt den Vergnügungen an, denn sonst würde er das Wagestück nicht unternommen haben. Er kleidet sich modern, doch nicht wie ein Pariser Fat; überhaupt muß er zu dem eigentlichen Pariser Tone, mit seinem Betragen, einen Gegensatz bilden, und zwischen d'Elmar's grellem Lichte und Bonnard's tiefer Schattenseite eine angenehme Mitteltinte liefern, die uns eben für ihn einzunehmen im Stande ist, und sogar nach und nach unser ganzes Interesse für den Mann erheischt. Es scheint mir nicht leicht, die gegebenen Bedingungen so zu erfüllen, daß dies in hohem Grade eintritt.

Das Alter hat hier eine Mesalliance geschlossen; die schöne, junge Frau wird ein Wenig gequält, am Ende begeht sie nichts weiter als einen kleinen Ungehorsam, sie benimmt sich edel im entscheidenden Augenblicke,

und der alte, grämliche Mann will seine unnatürlichen Rechte auf eine grelle Weise geltend machen; auf welche Seite wird sich das Interesse unsers jungen, lebensfrohen Publikums nun aber hinneigen?

Und Danville muß und soll das größte Interesse für sich haben, so will es die poetische und moralische Gerechtigkeit und so war die Absicht des Dichters.

Ist er ein bloßer Haberecht, ein Haustyrann, so wird es ihm nicht gelingen; ist er ein durchaus feiner Mann, ein etwas übertragener Weltmensch von den elegantesten, geschliffensten Sitten, so nimmt er noch weniger unsere Theilnahme in Anspruch. Danville ist ein Mann von gesetzten Jahren, der nach mühevoll durchlebten Tagen sich seines Alters freuen will. Er gedenkt nachzuholen, was er bis dahin versäumte. Er ist vollkommen gesund und rüstig, wohlgenährt und wohlgeröthet, eine kräftige Natur, in Geschäften mancherlei Art gewiegt, und durch seinen Reichthum in den Stand gesetzt, Alles mit Sicher=

heit und Bestimmtheit beginnen zu können, was er zu unternehmen wünscht. So hat er denn auch seine zweite Verheirathung contrahirt. Diese Festigkeit des Mannes bildet zu dem Uebrigen einen ergreifenden Kontrast.

Nicht einen Augenblick fühlt er sich in dem glänzenden Geräusche von Paris beengt oder schüchtern; er findet sich sogar leicht in die neue Hausordnung, die seine Frau einführt, und hängt nicht an Gewohnheiten, die ihm sein Alter werth machen sollte. Eine innere Liebenswürdigkeit durchdringt ihn, ohne daß er darnach strebte, das süßliche Wesen eines alten oder jungen Gecken anzunehmen; er ist von einem weichen, angenehmen Betragen, gefällig und höflich gegen seine Frau. Alle diese Eigenschaften seines Charakters machen ihn uns werth, und wir nehmen den regsten Antheil, wenn die häusliche Ruhe, die Ehre dieses Mannes bedroht werden. Danville ist ein Charakter, wie man ihn dem größten Theile nach einen deutschen nennen möchte; nur jene Liebenswürdigkeit darin ist

ächt französisch. Er wird daher in Deutschland leicht gute Repräsentanten finden, bis auf die Letztere, welche unter uns selten ist. Diese besteht, wie man nun einsehen wird, nicht in Dem, was man gemeinhin französischen Anstrich nennt, und was auch einige Schauspieler wohl zu geben wissen, sondern um diese französische Liebenswürdigkeit zu personificiren, muß man lange in Frankreich mit verschiedenen Klassen der Gesellschaft umgegangen seyn, oder mindestens gute Muster vom Theater her kennen.

Bei Seydelmann ist Beides nicht der Fall und doch trifft er Alles so, wie man es nur wünschen kann. Aber so trifft er auch Ossip, den Mohren und den Vatel. Das ist eben sein Genie, das an der Oberfläche nie haftet, sondern die Aufgabe ganz durchdringt, und ihn stets das Richtige finden läßt. Wenn man nun aber sein Spiel sieht, so giebt es da nichts, was eben bewundert seyn wollte, weil es so anspruchlos natürlich ist.

Wohl mancher Schauspieler mag denken,

daß er es auch so machen würde, weil es nicht anders gemacht werden könne. Es ist die alte Geschichte vom Ey des Kolumbus.

Seydelmann's Danville ist aber eine seiner größten Leistungen, weil sie durch und durch so wahr ist, so entfernt von dem, was man Theatereffect nennt, so warm, so menschlich, und deshalb so ergreifend, bei den anscheinend geringsten Mitteln.

Wie wunderbar ist aber dessenungeachtet die Kunst seiner Rede in dieser Rolle, und welche Kräfte des Geistes nimmt schon sie allein in Anspruch, von welcher Vollendung aller Sprachwerkzeuge, von welcher Beherrschung der Mittel zeugt sie? —

Friedrich der Große. — Ein alter Leyermann.

Eine Bluette, die sich selbst in Frankreich keines nachhaltigen Beifalls zu erfreuen hatte, die einer unserer jetzigen Theaterdichter, ein Herr Georg Harrys, in treuer Ueber-

setzung der deutschen Bühne schenkte. Der Mann aber hat so wenig Zeug, selbst zu diesem leichten Geschäft, daß er sogar den langen Namen des Hofraths, aus einer Menge deutscher Worte zusammengesetzt, womit die Franzosen uns zu verspotten belieben, ehrlich beibehielt, und damit glaubte, seinem Werke einen treffenden Witz mehr anzuhängen. Schon Voltaire in seinem „Candide“ erlaubte sich diesen gnädigen Scherz mit deutschen Namen, und seitdem sind viele Variationen darüber in Vaudevilles und Romanen erschienen. In dem übersetzten Stücke, vor einem deutschen Publikum, wird jedoch ein solcher ellenlanger, deutscher Name zum degoutantesten Unsinn.

Da dies Machwerk nur auf Unwahrscheinlichkeiten beruht, und in der Uebersetzung auch das Pikante der Couplets eingebüßt hat, so konnte hier nur das Portrait Friedrichs des Großen eine kleine Anziehungskraft üben. Es haben uns nun schon eine Menge Schauspieler den Rock dieses Monarchen und seinen dreieckigen Hut gezeigt; denn bei den Meisten

war

war es nicht mehr. Die Wenigsten, die sich mit dieser Garderobe behängten, konnten — wenn sie auch wollten — sich in den Besitz der Kenntniß von dem Wesen und den Gewohnheiten des „alten Fritz" setzen. Nur vage Traditionen waren darüber im Umlauf. Daraus setzten uns denn die Schauspieler auf gut Glück eine Karrikatur zusammen, unwürdig der großen Erinnerung. Es that mir oft das Herz im Leibe weh, wenn ich irgend einen haarbuschigen Gesellen den großen Mann seiner Zeit so possenhaft herunter zerren sah. Statt der schnarrenden Aussprache, der gestoßenen, kurz abgebrochenen Rede, der Nasenstimme, was doch nicht auf die rechte Art nachgeäfft werden konnte, hätte ich immer gewünscht, der Schauspieler, in dem Kleide Friedrichs des Großen, spräche charakteristisch, doch ernst, in der Würde und mit dem Benehmen eines Königs, Feldherrn, und Weisen.

Ein bereits pensionirter Schauspieler am hiesigen Hoftheater, Hr. Miedke, hatte hier schon seit langer Zeit in dem Kostüm des gro-

ßen Königs, in den „Tages= und Königs=Befehlen“ vielen Beifall erhalten. Das Stück von Harrys erregte den Wunsch, ihn wieder einmal darin zu sehen, wenn sich Einer fände, der als ein im Stücke vorkommender Schauspieler seine Parodie übernehmen wollte. Seydelmann verstand sich dazu, und das Interesse wuchs bedeutend.

Ich habe, von Töpfer angefangen, der als der „Erfinder dieser Kunst“ gewöhnlich betrachtet wird, bis zu Seydelmann, eine Menge Schauspieler in der Maske des Königs von Preußen gesehen, die ich jetzt gar nicht mehr zu nennen im Stande wäre. Sie beschmierten sich gewöhnlich ihr Gesicht mit allerlei Schminken und Pastellfarben, um die scharfen Linien jener merkwürdigen Physiognomie hervorzuheben. Nur selten jedoch streifte das, was sie gaben, an entfernte Aehnlichkeit. Friedrichs großes Auge mit dem durchdringenden Blick war durch keine Schminke zu ersetzen, noch weniger sein seltsames Profil, das einem Dreiecke glich.

Seydelmann hatte nun eigentlich die Aufgabe, nicht sowohl die Aehnlichkeit mit dem Könige, als die mit dem ihn auf dem Stuttgarter Theater vorstellenden Schauspieler hervorzubringen; aber Seydelmann zog es vor, Harrys und jeder möglichen Täuschung, die das dumme Stück hervorzubringen im Stande wäre, zum Trotze, den König selbst uns sehen zu lassen. Er wiederholte vor unsern Augen ein Kunstwerk, wie es uns die Fama von Garrick hinterbracht hat, der sein Gesicht so geschickt in Falten legen konnte, daß er Hogarth und andere Personen auf das Täuschendste ihren Bekannten vorführte. Diese Beweglichkeit der Gesichtsmuskeln kann allerdings ein Vorzug des großen Darstellers genannt werden, während das Bemalen eines Gesichts, wie es die meisten der Schauspieler üben, auch nicht im Entferntesten als etwas Erhebliches gedacht werden kann.

Das Profil durfte uns Seydelmann nicht zeigen, denn da fehlte die hervorstrebende Nase Friedrichs, mit welcher seine Nase, ohne künst-

lichen Ansatz, keine Aehnlichkeit zeigen konnte. Wenn er sich uns aber en face gegenüberstellte, so ward man ganz wunderbar überrascht. Das war der breite Mund, mit den schmalen Lippen, an den Winkeln etwas herabgezogen; das waren die großen, weit aufgerissenen Augen, das zurückliegende Kinn. Es war Friedrichs Charakter, wie er sich in seinem Gesichte aussprach; es war, gegen die Leistungen anderer Schauspieler in dieser Sphäre gehalten, die Auffassung eines geistreichen Künstlers, neben der Arbeit eines blos fleißigen Portraitmalers, und viele Schauspieler dürften selbst darauf nicht einmal Anspruch machen. —

Der Vatersegen heißt ein kleines einaktiges Stück, welches ich während meines ersten Aufenthalts in München, schon vor dreizehn Jahren, geschrieben habe. Es ist damals auf einigen Theatern gegeben worden, und seitdem in dem „Almanach dramatischer Spiele“ bei Hoffmann und Campe gedruckt erschienen. Es gehört zu der Gattung der larm=

vyanten Dramen. Niemand kann weniger Werth auf diese Hervorbringungen einer frühern Zeit legen, als ich selbst, wo das Theaterwesen mir noch ganz andere Beziehungen darbot, und die Lust, zu produciren, jede andere Rücksicht aufwog.

In dem genannten Stücke kommt ein alter, blinder Leiermann vor, der mit seiner Veille von Wirthshaus zu Wirthshaus zieht, eigentlich aber ein während der Revolution von seinem Schlosse vertriebener Graf Nogarede ist. Diesen spielte Seydelmann, und brachte eine außerordentliche Wirkung damit hervor. Die persönliche Hoheit in den reinlichen Lumpen, die selbst noch von einer nothdürftigen Eleganz, wie sie das ancien régime auszeichnete, einzelne Proben sehen ließ; seine edle Haltung bei der das Mitleid in Anspruch nehmenden Gestalt, der Ton seiner Stimme, seine feine Bewegung, und dabei die Hinfälligkeit, das Dürftige, das tiefe Elend, Alles dies lieferte ein Gemälde von durchdringender Wärme. Man weinte; selbst

Männer trockneten die Augen; das Theater war vollständig unter Wasser gesetzt.

Diese Wirkung lieferte mir den rechten Maaßstab für das Verfehlte dieses jugendlichen Versuchs. Ich hatte nämlich damals im Sinne, die Rührung, die in diesem Stücke einen so breiten Platz für sich in Anspruch nehmen mußte, dadurch einzuschränken, daß ich einen halbkomischen Charakter einflocht, der die Rührung vollkommen parodirte. Dies half aber nichts, und mein Komiker störte nicht die Wirkung, wohl aber den Genuß. —

Eine Jugendsünde, die ich nur ungern der Vergessenheit wieder entrissen sah. —

Kommerzienrath Frosch — Mephistopheles.

In dem alten „Verschwiegenen wider Willen", einem Stücke, wie sie Kotzebue nach dem Dutzend fabricirte, gab Seydelmann den Kommerzienrath Frosch. Er spielt die

Rolle gern, wie er mir sagte; je nun, es ist ihm ein leichter Scherz; er läßt sich gehen, extemporirt, und es freut ihn, ohne große Anstrengung sich und die Zuschauer zu amüsiren. Er war hier das ächte Bild eines alten Berliner Pflastertreters der Mittelklasse; ein wohlbeleibter, rother, dünnhaariger Obenhinaus und Nirgendan, der seine Nase überall haben will, tausend Verlegenheiten erregt und selbst hinein geräth; dem seine „kühle Blonde" über Alles geht, wenn er sie, von anmuthigen Sprichwörtern und volksthümlichen Redensarten übersprudelnd, bei'm Hofjäger oder unter den Zelten, Notabene in charmanter Gesellschaft „recht jemithlich" verzehren kann. Der blaßgrüne, schief zugeknöpfte Frack, die Nankinhose und Kamasche, das griechische Mützchen unter dem Hute, die Akten in den Taschen, bis auf die lange Uhrkette, Alles war an der rechten Stelle, und für dieses Genrebild bezeichnend. —

Mephistopheles war die letzte Rolle, worin ich Seydelmann sah; und sollte ich ihn

nie wiedersehen, dieser Eindruck wird mir unvergeßlich bleiben. Ich war im höchsten Grade darauf gespannt; viele meiner Freunde hatten diese Rolle als den Gipfel seiner Kunst bezeichnet.

Ich sprach ihn am Morgen, ehe er zur Probe ging.

„Erwarten Sie nicht zu viel“, — sagte er mir; — „ich thue mein Bestes zwar, Mephistopheles ist aber kein Mensch, und der Teufel — das werden Sie mir zugestehen — ist schwer anzupacken. Zudem bin ich von der nahen Abreise schon zu sehr in Anspruch genommen.“

Wie ich ihn nach der Probe wiedersah, war diese trübe Vorempfindung fast bis zum Unmuthe gesteigert. Er fühlte sich sehr erschöpft; die Schwierigkeiten des Gedichts mußten ihm auf's Neue einleuchtend werden, bei der Unzulänglichkeit der übrigen Darstellung. Ein doppelt schmerzhaftes Gefühl für ihn, da er viele seiner Freunde im Schauspiel wußte, von denen mancher mit diesem Abende für lange

von den hiesigen theatralischen Genüssen den freiwilligsten Abschied nahm.

Das Theater war nicht sehr voll; Seydelmann spielte in diesem Stücke, Seydelmann spielte zum letzten Male vor einer großen Reise, die ihn uns auf lange entziehen wird, und kein Gedränge? Das erschien mir im ersten Augenblicke räthselhaft, hier — wo das Schauspiel noch in Ehren gehalten, und gepflegt wird, wie wohl sonst nirgends. — Man wußte mir zwei Gründe dafür anzugeben; der erste war, daß das Stück selbst bei den Frommen Anstoß gebe, welche gegen dessen Aufführung heftig geeifert hatten, und sich nie entschließen können, ihr beizuwohnen; der zweite bezog sich auf die Besetzung, und ging daher von einem blos künstlerischen Gesichtspunkte aus.

Die Darstellung dieses Gedichts, unserer ureigentlichsten National-Tragödie, erschien mir, seitdem sie versucht wurde, als das außerordentlichste Ereigniß in der deutschen Theater-Geschichte. Kein früheres ließe sich damit vergleichen; die erste Verpflanzung der Shaks-

peare'schen Dramen, so groß der Schritt auch war, und so bedeutend seine Folgen wurden, ist nicht so kolossal. Der Gedanke war so gewagt, daß Jeder, der das Gedicht und die Bühne kannte, davor zurückschrecken mußte, seine Ausführung so tollkühn, daß selbst der greise Dichter des „Faust“, im gerechten Unwillen, sich davon abwandte.

Mit welcher Unbefangenheit man aber von Seite der Bühnen-Verwaltungen die Sache zu begreifen schien, mit welcher Sorglosigkeit man bei der Einrichtung und dem Einstudiren zu Werke ging, mit welcher Nüchternheit man auch hier sein bengalisches Feuer abbrannte, zeugte von der Versunkenheit des ganzen Theaterwesens. Auch überreitzte Schwäche dünkt sich Kraft, und unternimmt das Schwerste. Das Erscheinen des Faust auf dem jetzigen deutschen Theater finde ich mit den ohnmächtigen Liebesversuchen eines alten Wollüstlings vergleichbar.

Der Beifall, mit dem das Gedicht aber dennoch aufgenommen wurde, hätte vielen Verblendeten die Augen öffnen, vielen Uebel-

wollenden den Mund stopfen, viele Anstrebende mächtig belehren sollen. Durch das Gelingen dieses allzukühnen Versuchs, und wenn es auch nur theilweise und unter Bedingungen Statt haben konnte, sehen wir wie mit einem Zauberschlage die Gränzen des Darstellbaren in's Ungeheure ausgedehnt; und die jungen, thatkräftigen Talente können ermessen, wie weit sie ihre Schwingen regen dürfen, und lernen zugleich, daß sie sich keinem dummen, schulmeisterlichen oder handwerksbräuchlichen Eigensinn zu fügen haben werden, wenn sie ihre Dichtungen auch dargestellt sehen wollen. Sie sehen, daß ein in der Form so großartiges, schrankenloses Gedicht, bald mit mehr, bald mit minderm Geschick der Vorstellung angepaßt werden kann; sie sehen deutlicher als je, daß es nicht nöthig sey, sich nach den sogenannten Bühnen-Erfordernissen zu richten; man fühlt, daß kein gutes Werk mehr aus kleinlichen Coulissen- und Lampen-Rücksichten, z. B. seines Zuschnitts wegen, von dem ihm zukommenden Bereich der Scene verbannt bleiben darf.

Alles dieses wurde mit der Aufführung des Faust dargethan, und die aufmerksame junge Dichterwelt sah dies wohl ein, und ließ von nun an ihre höchsten Entwürfe und Hoffnungen auf diesem Felde keimen.

Ob irgend ein feiner Kopf hiebei seinen Einfluß benutzte, oder ob die Theater als alte, morsche Institute, die sich selbst überlebt, sich willenlos dieses Grab bereitet, kann hier nicht erörtert werden. Daß ein Paar bedeutende Bühnen sich bis jetzt noch gescheut haben, die Tragödie darzustellen, kann den Zusammensturz weder aufhalten noch verhindern. Er wird und muß erfolgen, und mit dem größten Werke unsers größten Dichters wird die neue Aera zu zählen beginnen, wenn gleich zwischen jener und dem Anfange des regenerirten Theaters noch viel Plunder sich aufhäufen sollte.

Für die vollkommene Bewußtlosigkeit der Theater bei dieser großen Erscheinung bürgt ihr nachheriges Verbleiben im alten Geleise. Denn nachdem sie den Faust gegeben hatten,

und gesehen, daß es ging, so gewagt es schien, kauften sie wieder Uebersetzungen von französischen Vaudevilles, und Possen aus dem Schlamme der Wien, und ließen sie von denselben Schauspielern darstellen.

Mephistopheles — Franz Moor — Ludwig XI.

In Stuttgart hat Seydelmann selbst die Tragödie für die Darstellung eingerichtet. Er hatte dabei keine andre Absicht, als sie so vollständig als möglich zu geben. Er, in dessen Künstlergemüth vor Allem der Glaube an eine Wiedergewinnung der ursprünglichen Würde des deutschen Theaters schlummern muß, fühlte die ganze Wichtigkeit des Schrittes, und wollte sich durch das äußerste Wagniß mit einem Male volle Ueberzeugung verschaffen.

Welche Schauspieler ich auch schon in der Rolle des Mephistopheles gesehen, nicht Einer — ich spreche hier blos von den Bessern — hob den Humor anders als auf

menschliche Weise hervor, und machte dann den alten Urgeist, im besten Falle, zu einem Spaßmacher, der mit halbem Munde den Andern zulächelt, zu einem abgeschmackten, barocken Kerl, einem armen Teufel, der nicht einmal so geistreich und lustig wie ein Mensch zu seyn versteht. Diese Darsteller waren nicht eingedrungen in die Tiefe der Dichtung, oder waren sie es vielleicht, so hegten sie Besorgnisse; wem es aber hier gelingen soll, der muß herzhaft zugreifen; wer einen Mephistopheles schaffen will, muß über große Gaben gebieten, und in ihrer Anwendung nicht blöde seyn. Wie Seydelmann hier zu Werke ging, erregt Erstaunen; es ist eine gigantische Schöpfung, welche den Raum der Bühne weit überragt. Wenigstens ist noch nichts auf ihr erschienen, was einen Maaßstab für diese Leistung abzugeben im Stande wäre.

Wir werden hier jeden Augenblick daran erinnert, daß diese „Truggeburt von Dreck und Feuer“ die äußere gottähnliche Gestalt nur karrikiren könne, und von einer dämonischen

Gewalt beseelt sey. Die volle Kräftigkeit der alten Hölle durchdringt sie; was Mephistopheles beginnt, trägt diesen unverkennbaren Stempel. Wer möchte hier von Convenienz, herkömmlichem Wesen, Anstand, Zuweitgehen, sprechen wollen? Habt Ihr ein Mal Euren Salon solchem Gaste geöffnet, so müßt Ihr Euch nicht darüber beschweren, daß sein eigenthümlicher Geruch Eure Ambradüfte ersticke, und sein machtvoller Einfluß Eure feine Sitte ein wenig stark in's Gedräng bringe. Rümpft die Nase nicht so vornehm, Ihr vermögt es gut zu ertragen! Seydelmann hat Recht, daß er Euch zu Liebe den Teufel nicht wie einen gebildeten Schauspieler hinstellt, der Euch blos zum Spaße den Teufel spielt. Er ist Mephistopheles durch und durch; so groß, so befremdend, so wild, so höhnend, wie ihn sich die glühendste Phantasie nur auszumalen im Stande ist. Die Lustigkeit dieses Teufels kann eben so gut Lachen als Entsetzen erregen; es kommt nur auf die Umstände an.

Bei dem Aeußern scheint Seydelmann die Umrisse von Retzsch zu Grunde gelegt zu haben, und dann aus eigener Machtvollkommenheit weiter gegangen zu seyn. Sein Kleid ist von hochrothem, glänzendem Zeuge mit gelben Zierrathen, das Mäntelchen „von starrer Seide“ grasgrün; den übermäßig langen Oberleib umgürtet ein schmales, schwarzes Wehrgehänge. Dieser Leib ist wespenartig dünn; die Finger sind gekrümmt, wie Krallen; bei'm Gehen wird der Pferdefuß mit vornehmer Grandezza nachgezogen. Den Schädel bedeckt ein struppiges, schwarzes Haar, die Augen sind schielend und schief; der Mund fletscht die Zähne und ist an den Winkeln in die Höhe gezogen, der fürchterlichste Hohn spricht sich darin aus; die Nase senkt sich in grasser Unförmlichkeit zum Kinne. Nur diese Nase und die Haare sind künstlich, alles Uebrige ist Kunst, das will sagen, Seydelmann bringt die Täuschung ohne fremde Hülfe, blos durch Verzerrung der Gesichtsmuskeln hervor, und beharrt darin mit unglaublicher

Consequenz während der langen Dauer des Stücks.

Ist es denn aber nöthig, höre ich fragen, daß er auch im Aeußern schon uns so deutlich den Teufel zeige? Soll der Schauspieler so weit gehen? Ist es nicht recht, uns den innern Teufel sehen und für das Uebrige die Phantasie des Zuschauers sorgen zu lassen? — O über die liebe Phantasie der Zuschauer! Diese Appellirung haben auch die schlechten Schauspieler erfunden, die nichts als das Allergewöhnlichste darstellen können, denen nichts gelingt, und die doch für Etwas gelten möchten. Die nicht wie Seydelmann sind, dürfen freilich nicht wagen, was er wagt; aber man denke sich keinen Fratzen- und Possenreißer, keinen Gesichterschneider oder Grimacier. Was Retzsch, Riepenhausen und Allen, die sich daran versucht haben, Scenen aus dem Faust bildlich darzustellen, erlaubt war, ihrem Mephistopheles so viel Teuflisches beizumischen, als sie nur ersinnen konnten, warum sollte es dem Schauspieler verwehrt bleiben? Es wird

uns bei solchen Anwandlungen und Fragen eben nur wieder deutlicher, daß wir keinen wahren Schauspieler haben, und daß die Meisten, die sich so nennen, eigentlich keinen Begriff von dem Wesen ihrer Kunst besitzen.

Das erste Auftreten des Teufels kann in seiner Art bescheiden genannt werden. Er will kein Aufsehen machen, wie ein vornehmer Mann, und tritt daher hinter dem Ofen hervor, gekleidet wie ein reisender Scolast. Seydelmann benimmt sich vollkommen dieser Ansicht gemäß während der ersten Scene. Er ist so manierlich, als es ihm nur möglich ist; die Luftgestalten fangen ihre Gaukeleien an, Mephistopheles wendet sich wie ein vornehmer Kenner darnach hin, nickt Beifall, murmelt Anerkennung; endlich ist Faust eingeschlafen; er beugt sich über ihn, er scheint seine Stirne anzuhauchen und mit den Krallenfingern irgend einen unheimlichen Zauber über seinen Schlaf zu verüben; dann erhebt er sich, und unbelauscht, wie er ist, spricht

er das: „Er schläft!“ so teuflisch, so ganz Hohn — die ganze Hölle lag darin.

In der Scene mit dem Schüler parodirte der Teufel das Wesen des Stubenhockers und Gelehrten, aber immer schimmerte Spott und Hohn durch in Allem, was er that und sagte. Wie nahe er dem Schüler auf den Leib rückte, wie er sich lang machte, und von oben, mit gekrümmtem Halse, auf ihn herunter sah, wie er sich blähte, und ihn anpustete — es war Alles so unheimlich, so widerlich und abschreckend; dieser gewaltige Eindruck läßt sich in Worten nicht wiedergeben. Von nun an hörte man, wenn Mephistopheles allein war, oder wenn er fortging, seltsame Töne, hohl, kläglich, wie das Lachen der Turteltaube mit dem Schalle des Unkengeheuls vermischt; ein, zwei, drei Mal kurz nacheinander ausgestoßen. Diese Töne kamen aus keiner Menschenbrust; sie waren Allen befremdlich, man wußte nicht, was es war.

Mephistopheles wird von Scene zu Scene vertrauter mit seinem Gefährten; immer fre-

cher wurden seine Aufforderungen, immer dienstfertiger sein Benehmen. Im Keller zu Leipzig benimmt er sich gespreizt, um den Gesellen zu imponiren; sein Lied singt er stehend, mit ganz trefflichem Vortrage, während er den einen Fuß aufhebt, um sich damit die Wade zu kratzen. Bei der Hexe zeigt er die familiärste Vertraulichkeit. Faust findet Gretchen; Mephistopheles' Hohn wächst; die seltsamen Töne, die uns schon früher überraschten, nehmen jetzt deutlicher den Charakter menschlichen Lachens an, und erschüttern uns. In Gretchens Zimmer betrachtet er Alles mit listiger Spürnase. „Nicht jedes Mädchen hält so rein!“ — Er stellt den Schmuck in den Schrank; aber ehe er das Zimmer verläßt, ist er bemüht, die Luft mit seinem Hauche zu durchwürzen. Dies Blasen und Pusten hat etwas Aengstliches, und des armen Gretchens Worte: „Wie drückend und schwül ist die Luft!“ empfinden wir mit. Mephistopheles nimmt bei Marthen wieder jenes gespreizte, vornehm thuende Wesen an, das wir schon an

ihm kennen. Sein höhnischer Spott bei der Todesnachricht des alten Schwertlein, seine Galanterie während der Gartenpromenade, wie er Marthen bei'm Arme führt, der Ton, womit er seine Antworten auf ihre zärtlichen Andeutungen begleitet, wie er den Kopf so stolz in den Nacken wirft, kurz wie er hier sich bemüht, unser Thun und Treiben nachzuäffen, das ihm aber doch so ganz fremd ansteht, und von der teuflischen Natur in ihm wieder zerstört wird, Alles dies ist unvergleichlich, unnachahmlich.

Von nun an wird sein Benehmen gegen Faust herrischer, sein Trotz gewaltiger, sein Hohn fürchterlicher. Er läßt sich noch ein Mal zu einem Späßchen herbei, indem er das gräuliche Ständchen vor Gretchens Thür singt; dann ersticht er ihren Bruder. Im nächsten Akte steht er in seiner ganzen Gräßlichkeit Faust gegenüber; der erste Theil der Tragödie naht sich dem Ende. —

Wie ärmlich und trocken erscheint, was ich hier angedeutet habe, vergleiche ich es mit

dem, was Seydelmann in dieser Rolle leistet. Könnte ein geschickter Zeichner ihm von Scene zu Scene, von Stellung zu Stellung folgen, er würde uns allerdings etwas Bewunderns-werthes liefern; aber dennoch würde jener Zauber fehlen, Ton, Aussprache, beständiger Wechsel des bezeichnendsten Minenspiels. Nach dieser Rolle, von Seydelmann dargestellt, wird man eingestehen müssen, daß es auch der Schauspielkunst in Deutschland noch möglich sey, jene Anziehungskraft zu üben, die man in neuester Zeit nur der Oper zuschreiben wollte; daß sie Wunder wirken könne, Begeisterung und Erhebung, wie diese nie.

Und hat Seydelmann nicht Alles dies in verschiedenen Städten gezeigt, wo der Geschmack schon übersättigt und verdorben war, wie er es jetzt überall ist? Hat nicht sein Gastspiel in Frankfurt den unwiderlegbarsten Beweis geliefert, daß ein einziger ächter Künstler das Schauspiel wieder zu Ehren bringen könne? Jenes Schauspiel, das durch sein schlechtes Repertoire, durch seine alternden

Kräfte und jungen Schwächen, keine Verehrer mehr zählte, und selbst Besucher von einiger Anhänglichkeit längst von sich zurückgescheucht hatte. Wurde es nicht in Frankfurt während Seydelmanns Anwesenheit zum mächtigsten Rival der Oper, die im gewöhnlichen Zustande dort Alles absorbirt, was an Theaterliebe und Lust noch im Publikum angetroffen wird? — Wer könnte aber wohl scheel darob sehen? Wen könnte der Triumph Göthe's und Schillers ärgern, selbst wenn er zu den eifrigsten Verehrern Mozarts gehörte? Der ausschließlichen Verehrer Rossini's und Auber's ist hier nicht zu gedenken. —

Eine Rolle, die in jeder Hinsicht nach dieser genannt zu werden verdient, ist Franz Moor, wie mir Männer, deren Urtheil zu trauen ist, mittheilten.

Leider ist das Stück hier nicht auf dem Repertoire, und ich habe Seydelmann nicht darin sehen können. Auch hier soll er von der gewöhnlichen Darstellungsweise dieser genugsam bekannten Rolle abweichen. Wie ver-

zerrte sie Iffland, bei aller Wichtigkeit, die er auf ihr Studium verwendet hatte. Man ist bemüht, in Franz den schleichenden Heuchler zu zeigen, dem bei seinem ersten Auftreten schon das Kainszeichen leserlich an der Stirne steht; Seydelmann gibt blos den verdorbenen Jungen, den ungezogenen, störrischen, heimtückischen Buben. Er entstellt sein Aeußeres nicht im Geringsten, er tätschelt seinen schwachen Vater auf die plumpste Weise, er holt einen kleinen Schemel herbei, setzt sich ihm zu Füßen und legt seinen Kopf ihm in den Schooß. Wenn er allein ist, und seine furchtbaren Plane schmiedet, sieht man ihm keine Ueberlegung an; ein Gedanke gebiert schnell den andern, es ist eine übersprudelnde Hast in dieser Vorbereitung, der böse, nichtsnutzige Bube trifft das Alles so leicht. Aber desto fürchterlicher ist dann die Wirkung, wenn das Verderben über ihn hereinbricht, wenn diese Natur sich in ihrer gräßlichen Erbärmlichkeit zeigt. Was er hier leistet, soll Alles überbieten, was man je von den berühmtesten

Darstellern dieser Rolle gesehen hat. Es soll den höchsten Gipfel der haarsträubendsten Wahrheit erreichen.

Auch Ludwig XI. in einem, Walter Scott nachgebildeten Schauspiele von Herrn von Auffenberg, soll von einer vollendeten Characteristik zeugen. Auch hierin konnte ich Seydelmann nicht sehen, obgleich ich es sehr gewünscht hätte, da ich den berühmten Ligier in Delavigne's Louis XI. kannte. Nach dem, was ich im Gespräche erfahren konnte, stimmten beide Darsteller in der Auffassung dieses merkwürdigen Charakters auf die überraschendste Weise zusammen, was sich sogar auf die äußere Maske erstreckte; ein um so seltsamerer Umstand, da Seydelmann, nach seiner Versicherung, nie ein Bild jenes merkwürdigen Königs zu sehen Gelegenheit hatte.

Was ich hier mit wenigen Zügen anzudeuten bemüht gewesen bin, ist nur ein kleiner Theil jener großen Gallerie, über welche der Künstler herrscht, die reich und beweglich

ist, wie das Leben selbst. Alle jene halb spaßhaften, halb rührenden Gestalten, die Essighändler, gutherzigen Polterer und der ganze Troß Iffland'scher Rollen, die Gecken-Sammlung, die Höflinge, die Tyrannen, ein „von Kalb", ein spanischer Philipp, selbst Hamlet, nennt Seydelmann sein Eigenthum und stellt sie dar in seiner vollen Kraft, mit seiner ganzen Kunst. Und doch ist dieses nur der Kreis, worin sich das Genie des seltenen Mannes vorläufig bewegt; denn wer vermöchte ihm jetzt schon Gränzen zu stecken? Wir wollen dabei nicht an Dasjenige denken, was ihm noch für Rollen während seiner Laufbahn, in neuen Stücken, aufgetragen werden könnten, sondern nur jene bezeichnen, die er aus eigenem Antriebe sich zur Aufgabe wählte: Richard III., Othello, Lear, Wallenstein! Er selbst — eben so bescheiden wie streng gegen sich selbst — will jetzt erst an diesen großen Aufgaben seine Kräfte versuchen. Wer aber könnte an dem Erfolge zweifeln?

Ich halte dafür, und ich spreche es hier ganz unverholen aus, daß Seydelmann die Säule sey, die das ganze Theater, wie es sich binnen Kurzem gestalten soll, zu tragen haben wird. Alle Gewichte und geheimnißvollen Gegengewichte der Bauherrn werden sich in ihm zu einem magischen Bund vereinigen, Er ist der Mittelpfeiler des kunstvollen Remterbaues, und nur wenn der wankt, halten die Steine nicht mehr zusammen; er aber steht fest für lange Dauer. Ich fordre durch diese Behauptung vielleicht den Spott irgend eines gescheuten oder dummen Spaßmachers heraus; wir sind hier aber in einer Region, die Beide nicht erreichen können.

Der Umgestaltung des deutschen Theaters gehen bereits Zeichen vorher, die erheblich genannt werden können, wenn sie auch noch nicht zu den Wundern zu zählen sind. Spindler, der beliebteste Romandichter, hat ein Schauspiel „Waldmann“ gedichtet und aufführen lassen; Immermann nahm Urlaub auf ein Jahr, um Theaterdirector zu werden, und

setzte den „Blaubart“ von Tieck in die Scene; die Berliner Schriftsteller für das Theater kommen bei dem Bundestage ein, um die Sicherstellung ihrer Einkünfte zu bewirken, und die Mitglieder des Berliner Hoftheaters bilden einen Verein, um sich mit jenen Stücken bekannt zu machen, welche von der Direction nicht zur Aufführung zugelassen wurden. Ueberall erheben sich neue klangvolle Stimmen über Bühne und Bühnenkunst, wie sie schon seit vielen Jahren nicht mehr vernommen worden sind. Junge, kräftige Geister werden sich bald der Scene bemächtigt haben, und mit Allen den Kampf bestehen, die sie jetzt usurpirt halten. Sind nur erst die Werke da, so darf es Niemand Kummer verursachen, daß sie sich auch Bahn machen werden.

Grabbe wird der schnöden Vergessenheit, die man ihm zu Theil werden ließ, wieder entrissen werden; Grabbe, jenes gewaltige Talent, das still und verborgen seine Werke schafft; das in seiner überraschenden Erschei-

nung nicht im Stande war, die Bühnenlenker aus ihrer Lethargie aufzustören.

Heine wird — ich weiß es — für die Bühne schaffen; Gutzkow dichtet für sie; Wienbarg will sich mit Eifer ihr widmen; Andre, deren Namen noch nicht so bekannt sind, arbeiten im Stillen vor, und manch' treffliches Werk ist mir im Manuscript schon bekannt geworden.

Für das Genrefach sollten Verbindungen verabredet werden, um, nach Art der Franzosen, die leichte Gattung leicht zu beherrschen. Neue Ideen, eine kräftige Charakteristik, eine reiche Erfindung, und vor Allem eine jungfräuliche Sprache in ihrer schmucken Reinheit, noch unentweiht von dem Gebrauch der Scene, die sie wie ein Gefäß aus einer schmutzigen Hand in die andre gehen ließ, werden diese neue Schule — wenn ich mich so ausdrücken darf — auszeichnen. Der Zeitpunkt, wenn diese Umwandlung statt finden soll, kann hier nicht angegeben werden; aber kommen wird er bald, denn er wird ersehnt von Al-

len, und selbst die wenigen Künstler der deutschen Bühnen hoffen darauf, und die jungen deutschen Dichter stampfen den Boden, bis das Seil stürzt und sie den edeln Wettlauf beginnen läßt. —

Was Schröder in früherer Zeit der vaterländischen Bühnenkunst wurde, wird Seydelmann der jetzigen werden. Solche Erscheinungen sind nie umsonst da.

Wie mächtig aber Schröders Einfluß auf seine Zeit seyn mußte, ergibt sich vornehmlich daraus, daß er sich noch nach mehr als dreißig Jahren, in dem nach Innen und Außen völlig umgestalteten Hamburger Theater, fühlbar macht, unter einer Privatdirection, die — wie jede andere — ihres Geldvortheils wegen mit dem Strome schwimmt, und keinen Vorwurf deshalb zu befahren hat.

Schröders Theater am Gänsemarkt in Hamburg ist jetzt voll kleiner Wohnungen, ein Bienenstock voll Armuth, Schmutz, Frivolität, Lärm und Skandal; selbst sein Wohnhaus Sanssouci am neuen Jungfernstieg

ist längst eingerissen worden; die alten Schauspieler, die unter ihm dienten, sind abgedankt oder gestorben; Madame Hönecke, die er einst protegirte, ist ein altes Mütterchen; sein Recensent, der Professor Mayer in Bramstedt, zählt Achtzig; und der junge Schmidt, der sich bei ihm so einzuschmeicheln gewußt, daß er ihm zur Direction verhalf, ist jetzt auch schon ein alter Mann, der dem Geiste Schröders, wenn er auf sein Treiben herniederschaut, gewiß kein beifälliges Lächeln mehr entlockt; — aber dieser Geist spukt doch noch hin und wieder recht merklich auf dem Hamburger Theater umher, und konnte trotz aller Neuerungen bis jetzt noch nicht ganz von dort ausgetrieben werden. In der That, wenn es an Beweisen zur Unsterblichkeit der Seele fehlte, hier wäre Einer! —

Schröder mußte zu der Zeit, als er lebte, Despot seyn. Er fand ein Chaos von kleinen Republiken vor, und begründete eine Diktatur. — „Ohne Haupt gingen Rom und Sparta zu Grunde!“ — und er ward dieses

Haupt. Er gab Gesetze, er ordnete, schlichtete, erschuf, beförderte, lohnte! Schröder war groß, und hätte jeden Platz eben so ruhmvoll ausgefüllt, wie den eines Schauspieldirectors. Mit gleichen Ehren hätte er den pelzverbrämten Rock der Hamburgischen Consuln getragen, oder die gestickte Uniform eines Premierministers. Er war dazu berufen, auf einer Höhe zu stehen; ich freue mich im Vortheile der dramatischen Kunst, daß der Zufall ihn auf dieser erhob.

Dieses Prinzip hat nun bisher bei dem deutschen Theater fortbestanden, und die es ausübten, schienen sich dabei wohl zu befinden. Bald ward ein ausgedehnterer, bald ein eingeschränkterer Despotismus daraus; jedoch stets wurden die Angelegenheiten von den engsten Privatrücksichten geleitet, und nie behielt man die Kunst im Auge.

Wer durch Zufall oder Gunst, Neigung oder Trieb zum Erwerb, an die Spitze einer Theateranstalt gelangte, glaubte Niemanden in der Welt mehr für seine Handlungsweise

verantwortlich zu seyn, und blos seiner Laune folgen zu dürfen. Bei den Meisten ließ sich nicht einmal ermitteln, worauf sie eigentlich ihr Hauptaugenmerk richteten; der gemeinste Wankelmuth, die platteste Unbeständigkeit trieb ihr Spiel; die Leitung der Geschäfte entbehrte des Charakters.

Und im Vergleiche mit dieser Charakterlosigkeit bietet selbst ein schlechter Charakter noch Interesse dar, und jene Directoren, die offen bekannten, daß sie um jeden Preis ihren Säckel füllen wollten, sich und ihre Schauspieler vor aller Welt selbst entwürdigten, um trotz Schmach und Schimpf Landgüter und Paläste zu kaufen, sind Heroen gegen jene Faseler, die man in Costüme-, Statisten- und Pracht-Narren eintheilen könnte.

Mag nun aber das Publikum oder der Staat die Theater erhalten — es sollte nie der strengsten Controlle entzogen werden. Es kann einem Director nicht freistehen dürfen, blos die Stücke zu geben, die ihm gefallen, sie so oder so zu geben, wie es ihm gutdünkt;

diesen Künstler anzustellen, jenen zu entlassen, mit einem Worte, das Publikum zu bevormunden, ohne Rechenschaft darüber abzulegen.

Jedes Theater hat seiner Natur nach eine Kammer der Gemeinen, und diese ist das Publikum. Alle Vorschläge und Wünsche, die von diesem ausgehen, sollten genau in Erwägung gezogen werden. Gewöhnlich aber überhört man die Klage des Publikums, und sucht ihm auf unverhoffte Weise andre Freuden zu bereiten. Wenn z. B. ein Theater einer jugendlichen Liebhaberin entbehrt, so daß die besten Stücke nur unvollkommen oder gar nicht besetzt werden können, so läßt die Theaterdirection diesen Mangel unbeachtet und engagirt mit schwerem Gelde eine Sängerin oder Tänzerin, als hors d'œuvre, und erntet dafür das feile Lob von ihren Helfershelfern, als habe sie ernstlich das Gedeihen der Kunst und das Vergnügen des Publikums dabei im Auge gehabt.

Gesellt man dieser Kammer der Gemeinen noch ein Oberhaus hinzu, das aus einem

Ausschuß der Gebildeten und Befähigten bestehen, und von dem Publikum und dem Theaterpersonal selbst gewählt werden muß; setzt man diesem noch eine obere Staatsbehörde vor, um über die Unternehmungen zum Vortheil der Anstalt und des Publikums, und stets im Geist der Kunst zu wachen; dann glaube ich, würde der Willkühr jede Macht benommen, das Interesse aller Theile gewahrt und die ganze Angelegenheit zu einem freudigen Gedeihen geführt werden.

Man spricht von einer Sicherstellung der Eigenthumsrechte der Theaterdichter, man führt Scribe an und seine ungeheuren Einkünfte, und glaubt damit viel für das Wiederaufleben der dramatischen Dichtkunst thun zu können. Ein glänzendes Einkommen ist allerdings lockend; aber nicht eben die edelsten und begabtesten Geister werden sich davon blenden und vom Eigennutze anziehen lassen; nicht die Tantième allein würde im Stande

seyn, das unfruchtbare Feld mit Segen zu überschütten. Die deutschen Dichter hoffen und wünschen nicht, übermäßig reich zu werden; sie wollen nur, daß ihre Stücke von guten Schauspielern gegeben werden mögen. —

Es ist indessen gut, daß auch daran gedacht werden soll, die Honorirung der Stücke auf eine feste Grundlage zu bringen; denn Willkühr, Nachläßigkeit, selbst Unredlichkeit waren bisher wohl im Stande, auch dem uneigennützigsten Dichter allen Verkehr mit den Bühnenverwaltungen zu verleiden.

In Paris bilden bekanntlich die Theaterdichter eine Innung. Sie lesen ihr Stück in einer eigenen Sitzung dem Director, den Beamten und vornehmsten Künstlern vor. Nach einer im Voraus festgesetzten Zeit muß ihnen die Entscheidung werden, ob es zur Aufführung angenommen oder verworfen worden ist. Im erstern Falle liegt ihnen ob, sogleich zwei Reinschriften einzureichen. Man eröffnet ihnen, in welcher Reihe die vorliegenden Manuscripte gegeben werden sollen; sie wissen,

welches Stück dem ihrigen vorangeht, und haben das Recht, wenn ein andres vorgezogen werden sollte, Klage zu erheben, die zu ihren Gunsten entschieden werden muß, wenn nicht ganz besondere Umstände obwalten.

Sowohl die Besetzung, als auch der Zubehör der Aufführung, wie Dekoration, Kostüm, Ausstattung durch Ballet oder Musik, hängt größtentheils von ihnen ab. Oft schon fand es Statt, daß ein Dichter, wenn man ihm seine Forderungen in dieser Hinsicht nicht einräumte, das Stück zurücknahm und ein andres Theater damit beglückte. „L'auteur a retiré sa pièce“ ist eine sehr gangbare Redensart.

Bei den Proben ist der Dichter gegenwärtig, oft leitet er sie ausschließlich. Auf diese Weise ist es nicht möglich, daß die Intention des Dichters falsch verstanden werde, und kein Schauspieler kann aus Mangel an Einsicht oder böser Absicht ein Stück verderben. Daher wird aber auch Alles, was in Paris bei der Darstellung eines Stückes auf dem Theater

angeordnet wird, was man gemeinhin „in die Scene setzen“ nennt, als unverbrüchliches Gesetz angesehen, und in eigenen Bulletins, wie sie unter andern auch das Journal des comédiens enthält, den Provinzialtheatern mitgetheilt. Diese halten sich gewissenhaft daran und erlauben sich nicht die kleinste Abänderung.

Der Dichter erhält gewöhnlich drei bis vier Prozent von der Einnahme; oft gesellt sich hiezu noch ein besonderes Honorar für die erste Aufführung. Die große Oper bezahlt, nach drei gegebenen Werken von einem und demselben Komponisten, diesem einen Jahresgehalt von dreitausend Franken.

Alle Theater in Frankreich sind gehalten, von jeder Aufführung die Theaterprozente gleichfalls in Abzug zu bringen; eigene Commissionäre besorgen die Einkassirung dieser Gelder und ihre Auszahlung an die Betheiligten. Ueberall werden die Einnahmen von den städtischen Behörden zu diesem Ende controlirt.

Wenn die Theaterdirectionen durch fremde

Künstler, Tänzer oder dergleichen ihre Abende ausfüllen lassen, und daher mit der Aufführung von Neuigkeiten im Rückstande bleiben, so wird von den Dichtern Klage erhoben, damit die Directoren im Interesse der Dichter und der Schauspielkunst ihrer Pflicht nachkommen. Dasselbe tritt ein, wenn durch wiederholte Aufführung von Uebersetzungen, der Vortheil der einheimischen Dichter beeinträchtigt wird.

Würde sich ein Director öfters solcher Dinge schuldig machen, so verließen ihn am Ende die Dichter, und wendeten sich mit ihren Stücken an andre Bühnen, die sie mit offenen Armen empfangen würden.

Ich höre so manchen unserer Directoren dabei in den Bart sprechen: „was an so einem Dichter gelegen sey!“

Nun ja! Unsere Misere ist ja genugsam bekannt; ich verliere daher kein Wort mehr darüber.

Man lächle nicht vornehm über den Ernst, den ich einer, wie es gewöhnlich so schnöde heißt, in solcher Zeit „zurückgesetzten Kunst“, zugewendet zu sehen wünsche. Die Menge versteht darunter das Theater.

Aber auch dieses wird keine Zurücksetzung mehr erfahren, sobald es seine jetzige Stellung aufgegeben und sich einer Reform gefügt haben wird — sobald es sich nicht mehr den menus plaisirs hingibt oder dem Eigennutze schmutziger Directoren; sobald es nicht mehr in derselben Arena Schauspiel, Oper und Ballet zu Tode hetzt, und leeres Schaugepränge, Modetand und Sinnenreitz als Hauptsache betrachtet; sobald es nicht mehr seine mürbe Kraft durch schlechte Nahrung aus Sudelküchen mühsam zusammenhält. Die Verachtung einer neuen kräftigen Zeit muß hingegen das Theater treffen, wenn es sich freiwillig von dem eigentlichen Wesen aller Kunst ausschließt; Tiefe und Ernst von seinem Altare verbannt, Fleiß und Studium verlacht, und edle Sittenreinheit, Festigkeit des Willens, stille

Zurückgezogenheit zur Erlangung gründlicher Kenntnisse, als untauglich zu seinem Zwecke verwirft; wenn die Schauspieler endlich durch ihr Theater selbst in eine Sphäre der Niedrigkeit herabsinken müssen, wo jeder Grimacier sie übertreffen, jeder Marktschreier sie beschämen darf.

Es wäre nur ein schnöder Mißbrauch, dessen sich kein ehrlicher Mann schuldig machen sollte, unter diesen Umständen noch von Kunst zu sprechen.

Die Schauspielkunst selbst, an und für sich, hat noch immer ihre hohe, ernste Bedeutung; sie wirkt noch immer, wie keine andre, auf unser innerstes Gemüth; sie greift mächtig in unser Leben ein; sie vermag uns zu erheitern, zu bessern, zu veredeln. Sie hat noch nicht den geringsten ihrer hohen Vorzüge eingebüßt; dafür zeugen noch jetzt unsre Thränen der Rührung, unser lautes Lachen, unsre stumme Wehmuth, unsre heitere Ergebung. — Vermögen Statuen oder Gemälde eine ähnliche Wirkung auf uns zu äußern? —

Die Künste sind urgeborne Töchter des Himmels, und glücklicher Weise verläugnet sich noch jetzt ihr göttlicher Ursprung nicht. Aber ein Theil ihrer hohen Bedeutung ist schon für uns verloren gegangen. Wir flehen nicht mehr zu den nackten Gottheiten der Griechen, wir empfinden keinen heiligen Schauer mehr, wenn wir die Madonnen des Mittelalters bewundern. Beide regen nur unsern Schönheitssinn an; die Schauspielkunst aber, die uns auch das Alterthum vermachte, wirkt noch eben so mächtig auf uns ein, wie sie einst auf Griechen und Römer wirkte. Wir erkennen noch eben so begeistert unsern Künstlern die Palme zu, wie das Alterthum den Seinigen; Schiller und Göthe sind unser schönster Stolz, ihre Theaterwerke das Höchste, was unsere Literatur hervorgebracht. Und die Kunst, welche jene Männer übten, sollte eine zurückgesetzte heißen? Jene Kunst sollte nicht mehr werth seyn, daß man sie zum Gegenstand der ernstesten Erwägungen mache, in dem Augen-

blicke, wo Frivolität sie uns zu entreißen droht? Wo Affen sie nachäffen, Spötter sie begeifern, Dummheit sich anmaßt, sie zu beherrschen?

Die Kunst selbst bekümmert sich darum nicht; sie steht zu hoch und zu fest, als daß sie zurückgesetzt oder vorwärts geschoben werden könnte. Es gibt nur eine Wahrheit und eine Kunst. Sie bedarf nicht der Protection, und wird dennoch nie untergehen. Aber der Masse kann sie für den Augenblick verloren werden; der Masse, die nicht Augen hat, um vorwärts zu schauen, nicht Bildung genug, um Hingeschwundenes zu beklagen.

Diesem Zeitpunkte sind wir nahe gekommen, er muß unausbleiblich eintreffen, wenn die edelsten Geister fortwährend in ihrem Widerwillen beharren wollten, sich mit dem Theater zu beschäftigen; wenn Die unsere Theaterdichter bleiben, die jetzt dafür gelten, wenn das alberne Geschwätze hin und her, das unzeitige Geschreibe herüber und hinüber, das

Patati = Patata der sogenannten Kritiker nicht endlich verstummte.

Mit dem vornehmen Schweigen, mit dem „Fünfe gerade seyn lassen“, so wie mit der ewigen Zahmheit und Zurückhaltung wird nichts gewonnen, und man sieht, wohin das Alles am Ende führen kann. Wer bis jetzt etwas derber auftrat, glaubte seinen Namen aus tausend kleinlichen Rücksichten verschweigen zu müssen. Solche Scheu ist unwürdig. In dem Gefühl, die Wahrheit zu sagen und das Rechte zu wollen, kann man sich leicht über Angriffe wegsetzen, die aus beleidigter Eitelkeit irgend eines Narren von der traurigen Gestalt entspringen.

Alle, die mich kennen, wissen, daß ich eine Reihe von Jahren mich mit Liebe dem Theater gewidmet hatte, daß ich Schauspieler, Theaterdichter, Regisseur, Director, Sekretär bei verschiedenen Bühnen war. Es findet für mich in allen diesen Anstellungen keine andre Stufenleiter Statt, als die der erlangten bessern Einsicht in diesem Gebiete.

Ich schämte mich ebensowenig des kleinsten Postens, als ich mir daraus eine Ehre mache, einem Theater als erster Beamter vorgestanden zu haben. Ebenso konnte es bei meinem Zwecke nicht in Betracht kommen, ob ich ein guter oder schlechter Schauspieler gewesen, oder ob einige Stücke, die ich verfaßte, auf den Namen Kunstwerke Anspruch machen können oder nicht. Sie wurden Alle in einer und derselben Richtung geschrieben, mit steter Rücksicht auf ein gegebenes Personal und auf die vorhandenen Mittel und Umstände. Es waren eben auch nur Versuche, die Bühne kennen zu lernen, und als solche gelangen sie Alle. Meine Kenntniß des Theaters, und von dem, was von Wirkung darauf ist, wurde dadurch bereichert. In der Stellung als Theaterdichter mußte ich so gar eine gewisse Anzahl von Stücken liefern und darf behaupten, daß trotz aller meiner mannigfaltigen Verirrungen, mich dennoch eine Mäßigung beherrschte, deren vielleicht Andere nicht fähig gewesen wären, hätten sie eine be=

deutende Bühne zu ihrer Disposition und ein gefälliges Publikum sich ihnen geneigt gewußt.

Zuletzt war ich bei dem Hamburger Theater angestellt, wo ich mich nicht ohne Einfluß auf die Leitung der Geschäfte befand, und diesen leicht hätte vergrößern können, wenn es mir darum zu thun gewesen wäre, meine Kräfte der Sache länger zu widmen. Ich spürte Ueberdruß und gab eine einträgliche Anstellung freiwillig auf.

Seitdem habe ich keine Lust gefühlt, anders für das Theater zu wirken, als durch kleine zerstreute Aufsätze, wie sie vor den Augen des Publikums liegen. Sie enthalten Bemerkungen und Beobachtungen, die auf Erfahrung gestützt sind, und wollen sich keinen andern Rang anmaßen, als den, in die bescheidene Reihe der anregenden Schriften gestellt zu werden.

Dies ist meine theatralische Laufbahn, in so weit ich sie hier anzudeuten für nöthig halte. Dreizehn volle Jahre habe ich ihr gewidmet. Meine Erfahrung mag mit die-

sem Lebens-Aufwande vielleicht zu theuer erkauft seyn; doch scheint sie mir nicht ganz verloren.

In dem Augenblicke, da Seydelmann eine größere Kunstreise zu unternehmen beabsichtigte, entschloß ich mich, diese Blätter dem Druck zu übergeben. Sie sollen allerdings die auf ihn schon längst hingelenkte Aufmerksamkeit verstärken; ich bin aber nicht so eitel, ihnen einen andern Einfluß in Bezug auf seine Erscheinung und künstlerische Leistung zuzuschreiben. Seydelmann hat in Süd und Nord großen Ruhm erlangt, ohne in Berlin gewesen zu seyn. Ich darf nicht annehmen, daß mein Urtheil das dortige bestimmen werde, und dachte auch nicht daran, auf irgend eine Weise vorgreifen zu wollen.

Aber eines Künstlers Ruhm kann weder von dem momentanen Zustande einer Bühne, noch von der Einsicht oder der Laune eines Tagblatts-Referenten abhängen. Ein Künstler,

zu dessen Würdigung sich bis jetzt die ungetheilte Stimme so vieler Städte, sowie die gepriesensten Geschmacks- und Kunstrichter vereinigt haben, kann nicht mehr den günstigen oder ungünstigen Chancen des Augenblicks unterworfen seyn. Hat die Schauspielkunst einen ächten Kern, gilt ein ewiges Gesetz der Wahrheit in ihr, so bleibt auch der Kranz, den der größte Theil Deutschland's Seydelmann bereits zuerkannt hat, ein unantastbarer.

Der Hauptzweck, den ich bei der Herausgabe dieser Studie hatte, war, manchem lieben Freunde, der es ehrlich mit seiner Kunst meint und mit stillem Unmuth dem jetzigen Theater-Unwesen seit lange schon zusieht, ein Trosteswort zuzurufen.

Möge das Wesen Seydelmann's, wie ich es hier schilderte, seine hohe Kunst und innere Vortrefflichkeit, den Jüngern ein Leitstern seyn, den Aeltern ein Hoffnungsstrahl, daß Gedeihen noch möglich sey. Mögen sich Alle überzeugen, daß es noch eine Schauspielkunst giebt, die mit ungeheurer Macht auf die Ge-

müther

müther zu wirken vermag, wenn sie den einfach anspruchlosen Mann, wie im Triumph, deutsche Städte durchziehen sehen, mitten unter dem Gelärm der türkischen Trommel, des Tamtams, der flatternden Nachtigallen und schreienden Troubadours, der Hörens- und Sehenswürdigkeiten aller Art, jener ewiggebornen Feinde der Kunst und des Schönen.

Denn was wäre wohl im Stande, den Genuß aufzuwiegen, den ein vortreffliches, in allen seinen Theilen vollendet dargestelltes Drama hervorbrächte? Man spreche nicht davon, daß es nicht möglich sey, gleich große Künstler zusammenzubringen; jede Rolle bedingt nur einen würdigen Repräsentanten, und diesen zu finden unter guten, talentvollen Schauspielern, wird so schwer nicht seyn, wenn man sich einmal abgewöhnt haben wird, die finanziellen Kräfte an tausend Nebendingen zu zersplittern.

Ich habe einmal in Wien die Verschwörung des Fiesko gesehen, worin Korn den Fiesko, Lange den Verrina, Koberwein den Gianettino, Ochsenheimer den Mohren, Kettel

den Bourgognino, Töpfer den Lommelino, die Schröder die Imperiali und die Löwe die Leonore gab. Alles, selbst bis auf den Deutschen der Leibwache, welchen Schwarz trefflich darstellte, war vollkommen an seinem Platze, und auch die Ausstattung angemessen. Ich erinnere mich kaum, eine solche Befriedigung im Theater gefunden zu haben. Etwas Aehnliches hatte in diesem Winter mit zwey Darstellungen im hiesigen Hoftheater Statt, deren ich bereits oben erwähnte.

Man wird es hoffentlich nicht für extravagant erklären, wenn man glaubt, daß solche Abende öfter wiederkehren können, ja daß am Ende jeder Schauspielabend solchen Genuß bringen müsse.

Seydelmann ist lebenslänglich bei dem Stuttgarter Theater angestellt, sein künstlerischer Wirkungskreis ist hier; ich glaube nicht, daß unfreundliche Berührungen ihm denselben in einem Grade verleiden könnten, daß seine „Sehnsucht nach den Rebenhügeln Schwabens, nach dem trauten Thale mit der freundlichen

Stadt, nach den blühenden Rosenbüschen auf stillen Spatziergängen,“ die er mir oft so schön und warm geschildert, schweigen müßte. Ich gehe daher nicht zu weit, wenn ich annehme, daß die Reform des deutschen Theaters vielleicht zunächst von hier ausgehen dürfte.

Die umfassende literarische Regsamkeit, welche sich hier nach allen Seiten hin zu entfalten beginnt, eine so großartige Industrie, wie sie in Deutschland noch kaum gesehen wurde, erheben Stuttgart schon in diesem Augenblicke zu einer wichtigen Bedeutung in der Zahl deutscher Hauptstädte, die noch in fortdauerndem Wachsen begriffen ist. Die besondere Pflege und Liebe, deren sich das Schauspiel hier erfreut, würden so manchen Versuch erleichtern, so wie der freie, offene Sinn, das schöne Eigenthum des Süddeutschen. Besonders aber wird es die Poesie seyn, das eingeborne Element des lieblichen Schwabenlandes von alten Zeiten her, die hier nicht erst gepfropft und befördert werden darf, und die allein

jedem ächt künstlerischen Bestreben den erfreulichsten Erfolg sichern muß.

Wenn mich diese Voraussetzungen nicht trügen, so fände einst Thorwaldsen's colossaler Schiller von Erz vor den Hallen eines neuen, unentweihten Theaters, mit aufgehobener Rechten allem Nichtigen und Gemeinen den Eingang wehrend, hier seine würdigste Stelle.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lewald, August,

Seydelmann ein Erinnerungsbuch für seine Freunde von August Lewald

Stuttgart 1841

Biogr. 3071 p
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10068702-5